

CENÁCULO:

MAIO | 2026

Boletim
ilustrado



Museu
Nacional
Frei
Manuel
do
Cenáculo



Museu
Nacional
Frei
Manuel
do
Cenáculo

CENÁCULO

MAIO | 2026

Ficha Técnica

Coordenação:
Sandra Leandro

Autores:
Ana Dias, Andreia Santos Silva,
Catarina Lopes Cordeiro (com Carlo Bottaini,
Rui Bordalo e Gonçalo de Vasconcelos e Sousa),
Cristina Costa Gomes, João Firmino, Sandra Leandro

Design Gráfico: Mafalda Matias

Edição: Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.,
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, 2026

Edição on-line
ISSN: 3051-6617

Cada autor/a escolheu redigir com ou sem acordo ortográfico.
A responsabilidade dos conteúdos é de cada autor/a.

Boletim
ilustrado

ÍNDICE

Editorial:

Cenáculo: Boletim Ilustrado — Ao brilho de uma Estrela

Sandra Leandro

4

Projecto de comunicação de património de parte da colecção arqueológica do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: uma memória descritiva

João Firmino

9

Prataria Quinhentista no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: Análise Material e Técnica

Catarina Lopes Cordeiro (com Carlo Bottaini,
Rui Bordalo e Gonçalo de Vasconcelos e Sousa)

21

Que não se extinga a luz de tantas que tanto se bateram para a alcançar. Mulheres artistas nas colecções do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: o caso de Esther Relvas de Figueiredo (1925-2013)

Andreia Santos Silva

34

Histórias de Évora e da Inquisição (Sécs. XVI-XVII). Figuras, textos e peças do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

Cristina Costa Gomes

51

Desenhar Camões: uma conferência ilustrada

Sandra Leandro e Ana Dias

70



Teresa Martinho, Teresa Vaqueira e Sandra Prates, membros da equipa do MNFMC, no Carnaval do Museu, em 2025, resultado de uma parceria com o CENDREV, que gentilmente emprestou os fatos. © Foto: Mário Barbacena



Estrela Faria — [Auto-retrato (?) em Paris], 1939. Tinta-da-china s/papel.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º inv. ME 19055. ©Foto: MNFMC/MMP, E.P.E.

CENÁCULO: Boletim ilustrado — Ao brilho de uma Estrela

In memoriam Estrela Faria (1910-1976)
In memoriam Sylvia Soares (1935-2025)

EDITORIAL

Ao publicar o número 2 deste *Boletim*, prosseguimos uma parte significativa da missão do Museu/ dos Museus: apresentar estudos sobre as suas colecções e também alguns resultados da programação do Museu. Contrariamente ao número 1 do *Cenáculo: Boletim Ilustrado*, que contou com artigos de vários anos, este reúne ensaios somente referentes a 2025.

Num balanço breve há naturalmente momentos a destacar e o ano foi esplendidamente pontuado pelo dia 6 de Janeiro, com a assinatura oficial da doação do espólio da Artista Plástica Estrela Faria (1910, Évora — 1976, Lisboa) que se encontrava maioritariamente à guarda de sua sobrinha Sylvia Branca Soares¹. Este trabalho ocupou e

¹ Existem também algumas obras, em muito menor número, em depósito.

continua a ocupar vários membros da equipa do Museu desde Junho de 2023, com tarefas que vão da inventariação prévia à conservação, do registo na plataforma Raiz à investigação, mas aquele dia 6 de Janeiro guarda uma luz particular. Ao escrever já em 2026, é possível anunciar — *À Luz de uma Estrela Faria: uma Exposição de um Espólio* — que mostrará justamente parte desse acervo que temos a felicidade de guardar, inventariar, estudar e dar a ver no ano em que se celebram 50 anos sobre a morte desta fantástica Pintora e Artista multifacetada.

Tivemos também a felicidade de acolher a celebração da vida e concretamente os 80 anos de Homem Cardoso, no dia de aniversário do Mestre-Fotógrafo em 11 de Janeiro. Foi um momento muito significativo do Ciclo «Fora de série» em que os seus amigos puderam expressar, com carinho, o apreço e admiração pela sua obra e trajectória pessoal, sempre com lente de futuro.

Continuando a festejar vidas e obras não podemos deixar de realçar mais dois momentos: «Museu-Mulher», como sempre em 8 de Março, Dia Internacional da Mulher, com um tributo a Julieta Ferrão (1899-1974). Primeira Directora de um Museu em Portugal foi figura festejada, em parceria e momento feliz, por mim e por João Alpuim Botelho, Director do Museu Bordalo Pinheiro.

Tentamos sempre que todas as Musas trabalhem neste Museu e para o expressarmos com evidência, temos festejado, desde 2021, o Dia Mundial da Música, o Dia Mundial

do Cinema, entre outros, mas não tínhamos celebrado ainda o Dia Mundial da Dança. Neste ano de 2025 tivemos a enorme fortuna de o comemorar com o extraordinário Benvindo Fonseca, nome maior da História da Dança Contemporânea no mundo. Este momento surgiu através da projecção do documentário *Benvindo... a Vida*, do realizador Felipe Cantieri. Vê-lo dançar, cantar e actuar na Sala do Retábulo foi dos melhores momentos que vivi no Museu desde Abril de 2021.

As palavras seguintes são para a equipa alargada que quotidianamente mantém vivo este Museu. Muitas vezes dedicam-se a tarefas que passam despercebidas, mas que são vitais e decisivas para a vida desta instituição de Cultura. Da vigilância ao secretariado, da conservação preventiva ao restauro, do acompanhamento a bolseiros, investigadores e estagiários, à orientação ou cooperação em trabalhos académicos, do acolhimento à múltipla criação, produção e participação em actividades. Houve de tudo um pouco em 2025. Quero ainda registar que o resultado do segundo Concurso Público Internacional para Director/a desde Museu saiu no final do mês de Janeiro.

Compete naturalmente realçar as exposições temporárias realizadas. Tivemos a fortuna de estabelecer uma parceria, ou melhor “triceria” muito feliz com o Museu da Marioneta e com o CENDREV — Centro Dramático de Évora, no âmbito da XVII BIME — Bienal Internacional de Marionetas de Évora. A Exposição «A revolução das marionetas:

1970-1980» inaugurou em Abril e foi um momento inesquecível pela cooperação, invulgaridade, gosto e gesto de liberdade que as Artes sempre permitem. Um grande bem-haja ao Museu da Marioneta / EGEAC e ao CENDREV. O abraço forte que daqui envio respectivamente a Ana Paula Rebelo Correia e a José Russo é extensível às suas equipas.

A Exposição «Amostra» de José M. Rodrigues inaugurou em Maio e foi um momento particularmente emotivo, uma vez que a sua primeira Exposição em Portugal foi neste Museu. Prémio Pessoa, não são somente os grãos de prata que luzem no que faz, mas concentra também em si a força das palavras, sempre que se dispõe a escrever. Neste caso particular e para que esta Exposição de Fotografia e objectos se concretizasse, não posso deixar de destacar Vítor de Sousa, membro da equipa do Museu, sem o qual esta Exposição não tinha visto a luz. Além das visitas à Exposição, decorreu uma mesa-redonda que contou com o autor, com Duarte Belo, Fotógrafo e Arquitecto e com Cláudio Garrudo da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Fotógrafo e editor da Colecção Série Ph. — Fotografia.

A «autonomia das pedras» de Pedro Fazenda e Rodrigo Pedreira / Pó de vir a ser inaugurou em Setembro. «Não é uma exposição. É uma proposta de uma investigação em curso» foram as palavras do Escultor Pedro Fazenda ao apresentar este trabalho que conjuntamente com o Artista Rodrigo Pedreira foi um convite a uma experiência diferente

entre escultura e som: tacteámos as pedras e fomos por elas tateados. Contou também com uma conversa com Pedro Fazenda, Rodrigo Pedreira, António Guerreiro, comigo e com quem desejou participar em mais um momento de debate, o que felizmente é frequente neste Museu.

O 26º Encontro Internacional da Arte Jovem — Évora 2025, teve mais uma vez lugar no Museu em Outubro, com a sua cadência anual graças à extraordinária tenacidade de Teodolinda Pascoal. A breve selecção de trabalhos que aqui se apresentou, revelou a perícia de jovens dos 12 aos 17 anos. Num dia desse Encontro, estudantes que frequentam diferentes *ateliers* um pouco por todo o mundo, vêm ao Museu desenhar e pintar, acompanhados pelos seus professores. Escolhem a obra sobre a qual querem trabalhar, sentam-se e começam a animar as folhas de papel que trazem consigo. Para todos quantos trabalham no Museu é uma alegria grande vê-los usufruírem e estudarem neste espaço de contemplação, memória e identidade. O mesmo se passa quando, por exemplo, os estudantes do Departamento de Artes Visuais e Design ou do Departamento de Paisagem Ambiente e Ordenamento da Universidade de Évora, ou de outras instituições, vêm visitar, desenhar e/ou estudar.

A Exposição *Emília Nadal: espaço, tempo e transcendência* — uma retrospectiva foi um outro momento alto da programação. Dividimos essa exposição em sete núcleos que espelharam algumas fases da riquíssima trajectória

desta Artista corajosa e multifacetada: Auto-retratos e Retrato; Homenagens e variações; *Slogans* e remédios; Apocalipses; Paisagens; Calendários e Sonatas. A utilização dos símbolos, a lucidez na interpretação dos tempos, as críticas bem-humoradas e certeiras quando glosa, por exemplo, os *slogans* são inesquecíveis. Como inolvidáveis são as «Embalagens para produtos naturais e imaginários liofilizados». Na inauguração, em Outubro, fez uma *performance* com as deliciosas bolachinhas *slogan*, irónica e criticamente “recorrendo à IA”...

Olhando agora para outros momentos, recordo o Encontro do «Boom ao colapso: forjando conexões: circulação de metal, tecnologia e redes sociais entre a Europa Atlântica e o Mundo Mediterrânico no II e I milénio a.C.» e o Dia de África que contou em 25 de Maio de 2025, com dois fluxos: o da investigação do Projecto *Know Africa* e com africanos a falarem de África, das suas raízes, trajes e sabores. Foi também memorável o Concerto dos Sete Lágrimas, em 19 de Julho, apresentando o *Projecto Elvas, Vol. 1* na Sala de Escultura do Renascimento, mostrando como o tempo lento da investigação e da determinação dá frutos tão saborosos. E foi notável o Concerto de Natal com o *EboraeMvsica*.

Demos origem a dois novos Ciclos em 2025. Um deles o Ciclo «Peça a peça» foi totalmente destinado à participação ainda mais directa da comunidade. É o público que escolhe a peça, ou a temática que deseja ver abordada no Museu, ou então pode propor aqui a realização de uma actividade.

O outro foi o Ciclo «Cenáculo: da História» especificamente dedicado a essa área do conhecimento. Demos continuidade aos outros Ciclos de conferências e visitas, Oficinas e Sessões². Foram celebrados o Dia Internacional dos Monumentos e Sítios, o Dia Internacional dos Museus, a Noite Europeia dos Museus, as Jornadas Europeias da Arqueologia, as Jornadas Europeias do Património e os Dias Europeus da Conservação e Restauro.

Não podemos destacar aqui todas as muitas actividades programadas e realizadas a pensar nos diversos públicos e, de resto, pode encontrá-las registadas nas nossas redes sociais, mas convém salientar mais um ou outro momento. No dia 1 de Março, aniversário de Frei Manuel do Cenáculo e um dos aniversários do Museu, teve lugar o encerramento do Ano que lhe foi dedicado. Nesse momento foi apresentado o Cenáculo: *Boletim Ilustrado*, nº1. João Barreira, Técnico Superior do Museu Rainha D. Leonor, em Beja, realizou uma palestra e a conferência de encerramento foi proferida por João Carlos Brigola, Professor e Investigador da Universidade de Évora. A «Poesia no Claustro» dedicada a Pedro Mexia, com a presença do autor, merece igualmente ser realçada.

² LEANDRO, Sandra — «De Museu Regional de Évora a Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: do Neolítico ao século XXI». In BATISTA, Paulo; FERREIRA, Sílvia (eds.) — *Museus de Portugal: História e coleções*. Lisboa: Caleidoscópio, 2025, p.150-151.

A assinatura do protocolo de adesão ao CISOC — Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais — é algo de que o Museu se orgulha. Que bem acompanhado está ao lado do Museu Nacional de Conímbriga (que nos acolheu maravilhosamente para essa assinatura em 1 de Julho), do Museu José Malhoa, do Museu Nacional Resistência e Liberdade — Fortaleza de Peniche, do Museu Nacional de Arte Contemporânea e do decano do Compromisso, o Museu Nacional Soares dos Reis. Estou certa que já está a dar frutos saborosos, mas que dará muito mais no futuro, ajudando-nos a monitorizar a articulação com as Escolas de todos os graus de ensino, um dos nossos grandes objectivos para o Museu em prol da construção de uma sociedade mais justa e melhor.

De forma esparsa gostaria ainda de recordar outros momentos, uns que acolhemos, outros que produzimos,

entre os quais: a *performance* «Andar nas nuvens» de Albuquerque Mendes e Adriano Albuquerque, que decorreu no âmbito do FIDANC 2025 — Festival Internacional de Dança Contemporânea; o Concurso-Jogo do Ambiente — Entre raízes e rabiscos, uma actividade para famílias, estruturada por Ana Dias que tão bem desenvolveu o nosso eixo de trabalho «Cenáculo e o ambiente»; e o Festival Intramuros em que se debateu Évora_27.

Para terminar aqui fica um repto caro/a leitor/a. O Ciclo «Peça e peça» foi criado para si, para ti, para toda a comunidade. Dê-nos/Dá-nos as suas/tuas sugestões para continuarmos todos juntos a trabalhar para a «Felicidade pública». Contamos, sempre, com o vosso brilho. ■

Sandra Leandro

Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

Projecto de comunicação de património de parte da colecção arqueológica do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: uma memória descritiva



Fragmento de lucerna (pomenor), séc. VVI. Cerâmica, comp. 12,4 x alt. 2,7 x larg. 8,7 cm. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Nº Inv. ME 3389. www.raiz.museusemonumentos.pt

João Firmino

Bolseiro de Doutoramento no MNFMC
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

1. INTRODUÇÃO O presente projecto surge no âmbito do doutoramento «From Land to Landscape, From Landscape to the Museum: Interpretation of Territory in Portugal Southwest Megalithic Architecture and Heritage Communication», financiado pela FCT e desenvolvido numa parceria entre a Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa (FAUL) e o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (MNFMC).

Um projecto cujo foco recai nas narrativas museográficas e na sua construção arquitectónica. Assente numa abordagem multidisciplinar que cruza a antropologia espacial e as suas capacidades comunicativas aplicadas aos temas historiográficos, recorrendo a ferramentas de desenho computacional — tanto o projeto de doutoramento, como aquele aqui apresentado — têm como objectivo desenvolver respostas práticas de desenho museográfico. A questão da acessibilidade — como veremos, em toda a sua extensão — sublinha o

projecto comunicacional aqui exposto, facilitando o encontro com os Objectivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) definidos pelas Nações Unidas para 2030, nomeadamente o quarto objectivo: “Educação de Qualidade”¹.

Propomos a conceptualização de um ambiente expositivo constituído não só pelas próprias peças que compõem a colecção, como também por legendas inclusivas (braille), desenhos interpretativos, assim como maquetes tácteis. Estes últimos não deverão ser entendidos como meros dispositivos de acessibilidade, mas como algo capaz de verdadeiramente transmitir um novo entendimento das peças expostas. O objetivo passa por tentar alcançar uma nova experiência que recupere o valor histórico do património presente na instituição. Entender o museu como mais do que um espaço expositivo, mas como um «espaço de representação e de interpretação [...] um lugar de troca, de produção crítica e de reflexão»². Uma requalificação que almeja — talvez demasiado ousadamente — o termo Wagneriano da obra de arte total.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1. As Capacidades do Sentir Num período em que as aparentes fragilidades das democracias liberais ocidentais são colocadas em questão, urge a necessidade de democratizar os métodos a partir dos quais o conhecimento é construído. Neste sentido, será preciso renovar os próprios meios a partir do qual é feita a comunicação. A hegemonia

ocular sobre os outros sentidos é objecto de crítica essencialmente pela sua inevitável insuficiência aquando comparada com a totalidade da capacidade da experiência humana³. Pallasmaa indica inclusivamente que «El Dominio del ojo y la eliminación del resto de los sentidos tienden a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridade.»⁴.

Ainda dentro do fenómeno sensorial, é relevante indicar os temas desenvolvidos por Deleuze e Guattari⁵ através de ideias postulas por Riegl. Os conceitos de espaço háptico e óptico são revisitados pela dupla francesa. De um modo talvez redutor, pode-se entender o espaço óptico como aquele que é apreendido em profundidade e com inevitável distanciamento; por sua vez, o espaço háptico compreende-se como uma apreensão cognitiva de proximidade. Este primeiro prende-se com os métodos expositivos clássicos — a vitrine, a *white box* — que inevitavelmente assentam numa estrita separação entre o observado

¹ Objectivos de Desenvolvimento Sustentável: 17 Objectivos para transformar o Mundo. [Consult. 10 Fev. 2026]. Disponível em WWW: <<https://unric.org/pt/objetivos-de-desenvolvimento-sustentavel/>>.

³ COUTINHO, Bárbara — *A Exposição como obra total nos Museus do século XXI*. Lisboa: Caleidoscópio, 2023, p. 15.

³ MERLEAU-PONTY, Merlau — *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge, 2002.

⁴ PALLASMAA, J. — *Los ojos de la piel: La Arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2021 p. 23.

⁵ DELEUZE, G.; e GUATTARI, F. — *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

e observador. Sem prejuízo para a importância da cognição ocular, compreende-se ser necessário introduzir as componentes multissensoriais para ativar com sucesso novos métodos de perceção do património arqueológico. Será no espaço háptico que encontraremos as gramáticas conceituais para introduzir uma nova relação cognitiva com os artefactos históricos. É na permeabilidade entre estes dois conceitos que este projecto caminha.

2.2. Educação não-formal e acessibilidade Educação não-formal encontra-se entre a educação formal (curricular, centrada hierarquicamente na figura do docente), e a educação informal (assente nas aprendizagens do quotidiano)⁶. No centro destes dois conceitos existem então projectos de educação e comunicação — nos exemplos museológicos, dependerá inevitavelmente das próprias colecções da instituição —, entendidos como educação não-formal. Esta terá como objetivo a aquisição de conhecimento através da interação, participação, observação e comunicação⁷. Esta componente é indissociável da missão museológica da partilha de património e conhecimento.

No contexto da pré-mencionada democratização, surge (e urge!) a questão da acessibilidade. A própria natureza das instituições museológicas — e das práticas tradicionais e ainda recorrentes, cujos métodos priorizam as capacidades ópticas — manifesta-se como uma impossibilidade. A Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal estima que

existam, em Portugal 27 659 cidadãos com deficiência visual⁸.

Mantendo a crítica na incapacidade de várias instituições museológicas a nível nacional conseguirem devidamente dar resposta, reconhece-se a importância e os esforços das instituições a nível internacional de promover e agilizar a acessibilidade. Refere-se ainda aqui o *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*⁹ e, a nível nacional destaca-se o *Guia de Boas Práticas de Acessibilidade: Comunicação Inclusiva em Monumentos, Palácios e Museus*¹⁰, assim como o Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais (CISOC)¹¹.

No que toca às práticas adoptadas no presente projecto — nomeadamente o levantamento e impressão de maquetes — é relevante destacar o valor da taticidade e o modo

⁶ PANTAZIS, Alejos; PRIAVOLOU, Christina — «3D printing as a means of learning and communication: the 3Ducation project revisited». In *Teleomatics and Informatics*. 2017, p. 1465-1476.

⁷ SOUTO-OTERO, M; ULICNA, D; SCHAEPKENS, L; e BOGNAR, V — Study on the impact of Non-Formal Education in youth organisations on young people's employability. [Consult. 12 Fev. 2026]. Disponível em WWW: <<https://www.youthforum.org/files/Study2C20No-Formal20Education.pdf>>.

⁸ Texto escrito no guarnapo: Deficiência visual. [Consult. 8 Fev. 2026]. Disponível em WWW: <<https://www.acapo.pt/deficiencia-visual-0>>.

⁹ ZIEBARTH, Beth — *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*: Washington, 2013.

¹⁰ GARCIA, Ana; MINEIRO, Clara (coord.); NEVES, Josélia — *Guia de Boas Práticas de Acessibilidade: Comunicação Inclusiva em Monumentos, Palácios e Museus*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural, 2017.

¹¹ O presente projecto vai ao encontro dos objectivos B (Diversificar os públicos e envolver pessoas que não são participantes habituais), nomeadamente os pontos 2.1, 2.4, 4.3, e C (Reforçar a responsabilidade educativa), particularmente os pontos 6.5 e 8.1.

como oferecem novos métodos de aprendizagem¹². Os mais recentes métodos digitais de comunicação patrimonial tem sofrido um crescimento considerável — e com isso, a sua acessibilidade —, desde meados da década passada. A investigação em *Handling History*¹³, indica que 85% dos participantes do inquérito admitem um melhor entendimento dos objectos aquando da interação manual. A relevância da propriedade háptica aumenta então significativamente no que diz respeito aos cidadãos com deficiência visual¹⁴, que contrariamente estarão impedidos de experienciar os artefactos confinados às suas vitrines. Neste sentido foram já desenvolvidos diversos projectos com o objectivo de validar a importância da aplicação destas práticas¹⁵⁻¹⁸.

A assimilação de replicas impressas tridimensionalmente, com foco na comunicação e educação por entidades museológicas, representa uma mudança na forma como as comunidades interagem e assimilam os objectos arqueológicos¹⁹⁻²¹. Ao ir ao encontro de uma experiência museológica multissensorial, estes objectos contribuem na construção do caminho para a democratização do acesso ao património cultural.

3. PROCESSOS E MÉTODOS

3.1. Da Fotogrametria à Impressão A fotogrametria, ramo fundamental do projecto, apresenta-se como uma técnica amplamente utilizada e acessível na investigação patrimonial, nomeadamente devido a uma relativa baixa

curva de aprendizagem assim como a sua relação custo-benefício. Uma prática bastante acessível cujos resultados demonstram precisão e exatidão técnica. O levantamento fotogramétrico tem recorrente utilização no arquivismo

¹² CHATTERJEE, Helen — *Touch in museums: policy and practice in object handling*. Oxford: Berg, 2007.

¹³ CORDRAY, Jessica — *HANDLING HISTORY: AN EXPLORATION IN THE USE AND SIGNIFICANCE OF 3D PRINTING IN MUSEUM EXHIBITS*. [dissertação]. Memphis: Universidade de Memphis, 2019.

¹⁴ HASSAM, Stephan; KINGSLAND, Kaitlyn; TANASI, Davide — «Virtual Karam Collection: 3D Digital Imaging and 3D Printing for Public Outreach in Archaeology» In *Proceedings of the 23rd International Conference on Cultural Heritage and New Technologies (conf.)*, 2018.

¹⁵ ARGYROPOULOS, V.S.; e KANARI, C. — «Re-imagining the museum through "touch": Reflections of individuals with visual disability on their experience of museum-visiting in Greece». [s.l.]: [s.n.], 2015, p. 130-143 In *Alter*, [s.l.], [s.n.], (2015), 130-143.

¹⁶ FURFARI, F. [et al.] — «Enabling Access to Cultural Heritage for the visually impaired: an Interactive 3D model of a Cultural Site». In *Procedia Computer Science*. 2018, p. 383-391.

¹⁷ GRIFFITHS, S. [et al.] — «Designing 3-D Prints for Blind and Partially Sighted Audiences in Museums: Exploring the Needs of Those Living with Sight Loss». In *Visitor Studies*. Routledge, p. 120-140.

¹⁸ ANAGNOSTAKIS, G. [et al.] — «Accessible museum collections for the visually impaired: combining tactile exploration, audio descriptions and mobile gestures». In *Proceedings of the 18th International Conference on Human-Computer Interaction with Mobile Devices and Services Adjunct*. Florença: ACM, 2016, p.1021-1025.

¹⁹ PANTAZIS, Alejos; PRIAVOLOU, Christina — «3D printing as a means of learning and communication: the 3Ducation project revisited». In *Teleomatics and Informatics*. 2017, p. 1465-1476.

²⁰ DI FRANCO, Paola [et al.] — «3D Printing and Immersive Visualization for Improved Perception of Ancient Artifacts». In *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. 2015, p. 243-264.

²¹ HASSAM, Stephan; KINGSLAND, Kaitlyn; TANASI, Davide — «Virtual Karam Collection: 3D Digital Imaging and 3D Printing for Public Outreach in Archaeology» In *Proceedings of the 23rd International Conference on Cultural Heritage and New Technologies (conf.)*, 2018.

digital, análise arqueológica assente na geometria do objecto²² e em contextos educativos. Para além das referidas maquetes impressas para este projecto, é relevante ainda manter o seu valor enquanto objecto digital, capaz de ser utilizado posteriormente com possíveis novas experiências imersivas²³, ou com o apoio da realidade aumentada²⁴.

Para além da precisão técnica, este projeto comunicativo visa explorar o potencial transformador — a nível museográfico — dos resultados digitais (aqui tridimensionalmente impressos) para o envolvimento do público. Na tradução de geometrias computacionais em objetos palpáveis e interativos, expomos aqui uma metodologia que pretende preencher a lacuna entre a análise académica do próprio objecto e a comunicação do património, permitindo que museus e educadores apresentem as réplicas ao público.

De acordo com investigação na área²⁵ optou-se por não se utilizar lente polarizada — nomeadamente quando a materialidade do objecto a ser fotografado apresenta qualidade reflexivas (bronze) — uma vez que esta comprometeria a textura original do objecto. A câmara utilizada foi uma Nikon D5600, 24MP, sensor CMOS, tamanho do sensor: AP-C (23,5 x 15,6 mm) com uma resolução máxima de 6000 x 4000, equipada com uma AF-S Nikkor 35mm f/1.8G ED de modo a minimizar possíveis distorções. As condições de iluminação foram controladas dentro de uma Newell Lightbox alimentada por uma faixa LED de 6200K, 1100 LM para uma iluminação de fundo uniforme

e eliminando sombras, não comprometendo a qualidade de geometria. A iluminação foi apoiada por dois anéis de luz GODOX Flash Anular Wilstro AR400.

O método fotográfico baseou-se numa captura a várias cotas. Mantendo a câmara estável num tripé, variando 8,8cm entre cada posição fixa (e 3.2cm entre os dois níveis mais altos). Estas alturas foram definidas tendo em conta as limitações do tripé utilizado. Com isto, é possível fazer a aproximação fotográfica à peça mantendo o azimute da câmara e do objecto, e ainda assim capturando o artefacto em cinco orientações diferentes, maximizando a qualidade da textura e da geometria produzida. # De modo a controlar a sobreposição entre as imagens, e de modo a garantir a estabilidade de cada fotografia, os artefactos foram colocados sobre uma plataforma circular giratória acrílica, com uma marcação a cada 10°, resultando num total de 36 fotografias por cada posição da câmara. Cada peça foi

²² BARREAU, Jean-Baptiste [et al.]; — «Use of Different Digitization Methods for the Analysis of Cut Marks on the Oldest Bone Found in Brittany (France)». In *Applied Sciences*. 2022, p. 1381-1397

²³ DI FRANCO, Paola [et al.]; — «3D Printing and Immersive Visualization for Improved Perception of Ancient Artifacts». In *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. 2015, p. 243-264.

²⁴ CINCIANI, M [et al.]; — «3D SURVEY AND AUGMENTED REALITY FOR CULTURAL HERITAGE. THE CASE STUDY OF AURELIAN WALL AT CASTRA PRAETORIA IN ROME». In *ISPRS — International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2016, p. 931-937.

²⁵ BICI, M [et al.]; — «A preliminary approach on point cloud reconstruction of bronze statues through oriented photogrammetry: the “Principe Ellenistico” case». In *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering* (conf.), 2020.

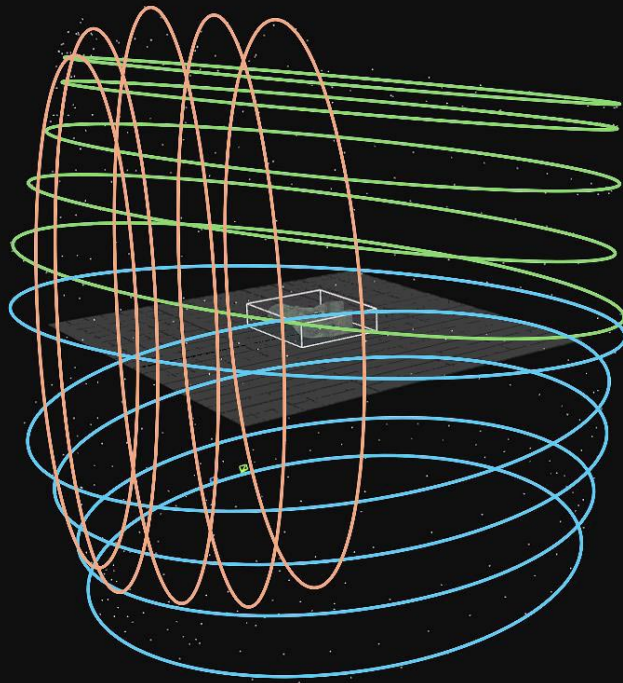


FIG. 1 ► Print Screen ilustrativo do alinhamento digital das fotografias. Software: Reality Capture. ©Foto: Autor

fotografia em cinco alturas diferentes. Em cada uma das peças, este processo fotográfico foi reproduzido duas a três vezes — com o artefacto em diferentes posições —, conforme a natureza e a complexidade da geometria de cada um dos objectos. Com isto, cada um dos modelos tridimensionais foram feitos com o alinhamento digital de 360 a 540 fotografias. A representação das diferentes alturas e a sua «circumdeambulação» em torno do artefacto podem

ser vistas na figura 1, sendo que cada cor corresponde a uma posição diferente da peça em relação ao disco giratório. Ao longo do processo, o foco da lente foi ajustado sempre que o movimento da peça assim o justificava.

Assente nas questões de acessibilidade, é dada prioridade a software *open source*. Ainda que tenha existido apoio em software como *Aegis Metashape*, na identificação de alvos na plataforma giratória, o alinhamento e processamento das fotografias até à elaboração do modelo final foram integralmente realizados no *Reality Capture* FIG. 1, com o apoio da também gratuita ferramenta *Rembg*, desenvolvida por Daniel Gatis²⁶. Um programa *Python* assente em arquitetura U2-Net, capaz de gerar máscaras em cada uma das fotografias que distinguem os dois planos da fotografia (o do objecto, e o da caixa de luz/plataforma). Posterior ao alinhamento das fotografias, e da construção da nuvem de pontos, os objectos finais resultam numa *mesh* triangulada, com um número de triângulos que varia entre os 8 e os 14 milhões, dependendo da complexidade geométrica de cada peça. Para o processo de impressão, estes números tiveram de ser diminuídos para um mais eficiente processamento dos modelos (cerca de 1 a 4 milhões).

As peças foram impressas em PLA RepRap 1.75mm — Cardboard Nude. A escolha pelo tom cru prende-se também

²⁶ GATIS, Daniel — rembg [Consult. 16 Mai. 2025]. Disponível em WWW: <<https://github.com/danielgatis/rembg>>

com a questão da acessibilidade essencialmente em cidadãos amblíopes. Apresenta-se como uma tonalidade clara o suficiente para, mesmo quando sob alguma sombra, ser capaz de evidenciar devidamente a forma e a geometria do objecto, mas não clara o suficiente para criar contrastes demasiado assertivos que possam colocar em causa a leitura uniforme do objecto em questão. As peças foram impressas nas máquinas Prusa Slicer i3 MK3S+ do laboratório ArchHC3D do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design da FAUL, em camadas variáveis entre 0.08 e 0.1 mm de altura, de acordo com a complexidade do próprio objecto.

3.2. Construção museográfica: um processo em continuidade Neste capítulo será feita uma pequena abordagem a cada uma das 8 vitrines cuja comunicação foi renovada com o presente projecto **FIG. 2**, o seu contexto assim como a natureza de alguma das peças de destaque, nomeadamente as seleccionadas para serem tridimensionalmente replicadas.

É importante referir que este projecto cingiu-se à comunicação das peças de arqueologia — e não à sua curadoria — tendo todo ele de se adaptar não só aos próprios métodos expositivos e disposições pré-existentes, como à própria construção das vitrines onde estes mesmos objectos assentam. Os vazios paralelepípedicos que compõe o espaço expositivo estão integrados na própria arquitectura

do museu. Estes vãos foram preenchidos com estruturas de madeira de modo a elevar as peças à cota desejada para a sua comunicação. Cada uma destas vitrines apresenta: o espaço expositivo propriamente dito, calhas de suporte para os vidros que protegem os artefactos, e ainda de um curto parapeito com cerca de 25 x 220 cm. Este é o espaço que alojará o novo projecto de comunicação museográfica.



FIG. 2 ► Fotografia de uma das vitrines, previamente à intervenção gráfica. ©Foto: Autor

Composto por 8 painéis com a identificação atualizada de cada uma das peças, ilustrações capazes de contextualizar os artefactos e de estimular um maior entendimento das peças expostas assim como das comunidades que produziram estes mesmos objectos.

Uma prática que sublinhou a conceptualização gráfica dos painéis comunicativos foi a estilização de cada uma das peças para um grafismo alusivo à forma de cada objecto exposto. Conjugando com a numeração dos desenhos, é possível obter uma precisa identificação (associada ao número de inventário), de cada uma das peças. Dado o seu carácter essencialmente ilustrativo, foi tomada a decisão de não desenhar quaisquer traços de representação humana, deixando a contemplação destas expressões exclusivas da própria peça. Outra prática recorrente ao longo dos painéis, é a diferenciação entre o desenho peças expostas, e ilustrações explicativas. Ao passo que as primeiras se apresentam sempre em mancha cinzenta com contorno branco, estas segundas aparecem também com contorno branco, mas sem preenchimento, utilizando o preto do próprio acrílico para a construção gráfica da ilustração.

As duas primeiras vitrines contemplam o espólio arqueológico encontrado na Anta Grande do Zambujeiro (Neolítico Final) por Henrique Leonor Pina na década de 60. Este monumento megalítico apresenta-se como dos mais relevantes da sua tipologia a nível Ibérico. Para uma melhor

comunicação tanto do espólio, como do espaço arqueológico, foram incluídas na primeira vitrine, fotografias da equipa de Henrique Leonor Pina nas primeiras campanhas arqueológicas (propriedade do Arquivo Fotográfico da Câmara de Évora). Na primeira vitrine foi ainda colocada uma maquete impressa da própria Anta Grande do Zambujeiro à escala 1:100 (o único modelo do projecto não desenvolvido pelo seu autor, o objecto digital foi desenvolvido pela Global Digital Heritage e posteriormente processado para a presente finalidade).

Na segunda vitrine, na qual poderemos encontrar as cerâmicas decoradas, e outros objectos que — neste contexto arqueológico — apresentam também um carácter votivo (machados, pontas de seta e lâminas). Aqui, optou-se por dar a relevância tridimensional à cerâmica simbólica decorada com os olhos raiados (nº inv. ME 3816), tendência artística típica do período neolítico e calcolítico, particularmente característica do universo pré-histórico ibérico. Tanto os machados como as pontas de seta, dada a efemeridade de parte dos materiais que compõe esses objectos (nomeadamente a madeira, utilizada nos cabos), são artefactos cujo entendimento não é directo. Para mitigar esta dificuldade de comunicação entre o objecto e o espetador, foram então colocados no segundo painel duas ilustrações que demonstram como possivelmente seriam ligados ao seu respectivo cabo (no caso dos machados) ou corpo de flecha (no caso das pontas de seta). Simulando

esta construção utilizando os desenhos das próprias peças representadas na exposição, é possível facilitar a construção do imaginário pré-histórico que se quer que esta exposição transmita, tanto no âmbito do visitante acompanhado (educação não formal), seja no âmbito do visitante autónomo (educação informal).

A terceira vitrine centra-se na Idade do Bronze e do Ferro (sensivelmente II e I Milénio a.C.). O critério de escolha para a maquete nesta vitrine prende-se com a singularidade dos ídolos antropomórficos e zoomórficos de bronze (nº de inv. ME 3298 e ME 3297, respetivamente). A própria escala dos artefactos arqueológicos (10-12 cm na sua maior extensão), torna as réplicas feitas à escala 1:1 objectos particularmente manuseáveis e convidativos ao toque. Na figura animal, o bode, destaca-se ainda a qualidade da textura do bronze que torna a sua própria réplica um objecto com mais informação a ser entendida ao nível háptico.

O núcleo expositivo seguinte prende-se exatamente ao período cronológico seguinte: a Idade do Ferro e, em particular, o espólio da Necrópole da Herdade das Casas, no

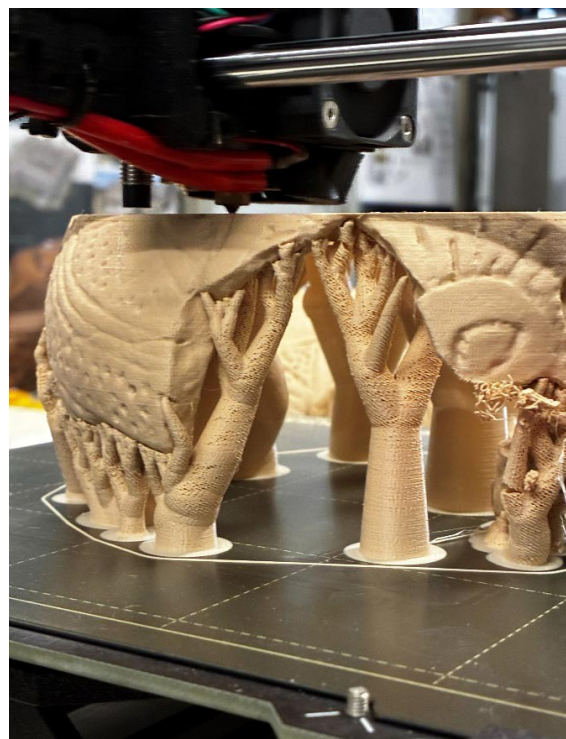


FIG. 3 ► Processo de impressão da cerâmica ME 3816 à escala 2:1, não utilizada no projeto final.

©Foto: Autor

Redondo. As peças cerâmicas presentes (principalmente urnas, bilhas, taças, ou fragmentos de), e as suas respectivas fracturas, culminaram num conjunto de grafismos que preenche não só a lacuna da precisão comunicativa (com a numeração das ilustrações), mas apresentam também um levantamento do estado actual da reconstrução dos objectos expostos nesta vitrine. A maquete tridimensional escolhida para esta vitrine foi o Cossoiro (nº inv. ME 8569). Esta opção prende-se com a dificuldade que o próprio objecto tem em transmitir — quando não contextualizado — o seu propósito. Sendo apenas uma parte de todo um sistema de fição, a interpretação do objecto — principalmente pelo visitante autónomo — fica comprometida. Com isto,

para além de uma réplica em tamanho real do cossoiro, foi também desenhado e impresso um fuso, que por sua vez encaixa na maquete. A estas duas peças, adicionou-se um pouco de lã virgem, e simulou-se o processo de fição. Estando permanentemente a demonstração da técnica de fição, os 11 cossoiros presentes nesta vitrine ganham uma nova e mais completa leitura.



FIG. 4 ▶ Vista geral da exposição. Aplicação das maquetes de estudo dos painéis. ©Foto: Autor

O espólio romano do Castelo da Lousa (Mourão), encontra-se na quinta vitrine. As peças entendidas como de mais difícil comunicação são exactamente os pesos de tear, assim como o fragmento de tégula presente. Daí que esta vitrine receba a ilustração de um tear (com a devida identificação do local dos pesos na gravura), assim como de um exemplo de montagem de tégulas, baseado em peças pertencentes ao Museu de Feurs, na França. A escolha da peça a ser comunicada tridimensionalmente, prende-se mais uma vez com a questão da escala da própria peça. Com

isto, optou-se pela impressão de um fragmento cerâmico (nº inv. ME 6998) no qual está ainda preservada parte do bojo, e a totalidade da asa vertical que preenche a característica da adaptabilidade manual da peça.

Na vitrine dedicada a objectos recolhidos pelo patrono desta instituição museológica, deu-se destaque háptico ao fragmento de lucerna paleocristã nº ME 3389 **FIG. 5**. Proveniente da Herdade do Raco, é uma peça de um detalhe notável na qual podemos inferir a representação de dois hebreus que carregam um cacho de uvas da terra de Canaã.



FIG. 5 ▶ Fragmento de lucerna, séc. V/VI. Cerâmica, comp. 12,4 x alt. 2,7 x larg. 8,7 cm. Foto da peça original ao lado da réplica impressa. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Nº inv. ME 3389. www.raiz.museusemonumentos.pt

Por último, as duas vitrines que se encontram no lado oposto a todas as que foram revisitadas até agora. A sétima vitrine, foca-se em peças de estatuária encontradas junto, ou nas proximidades do *Forum* Romano de Évora, sendo que a oitava é composta por objectos oriundos da escavação arqueológica no âmbito da renovação do Museu, concluída em 2009. Nesta primeira, destaca-se a dimensão dos dedos de mármore (tanto da mão, como do pé). A sua dimensão denuncia a monumentalidade da componente estatuária da *urbs* romana de *Ebora*. Com o objectivo de dar a devida ênfase a esta mesma monumentalidade, foi concebida uma ilustração comparativa do tamanho real da estátua que pertence a peça com o nº de inv. ME 546, 4m de altura (baseado na silhueta de Augusto de Prima Porta, dado o seu geral reconhecimento), com a estatura média de uma pessoa. Por este mesmo motivo, optou-se pela impressão de um fragmento de dedo do pé (nº inv. ME 4058).

Na última vitrine, da qual se destaca essencialmente o espólio de natureza paleocristã, mas sobretudo islâmica, graficamente optou-se por dar relevância a um dos *dirhams* que compõe o espaço expositivo. De um total de 6 peças numismáticas, aquela cuja imagem foi ampliada (nº inv. 10409), foi escolhida pela riqueza da preservação dos detalhes da escrita cunhada na moeda. No que toca ao sentido táctil, optou-se por replicar uma peça já restaurada, o candil ME 4048. Apesar de este gesto replicar não só a peça original, mas também o seu restauro, é a peça

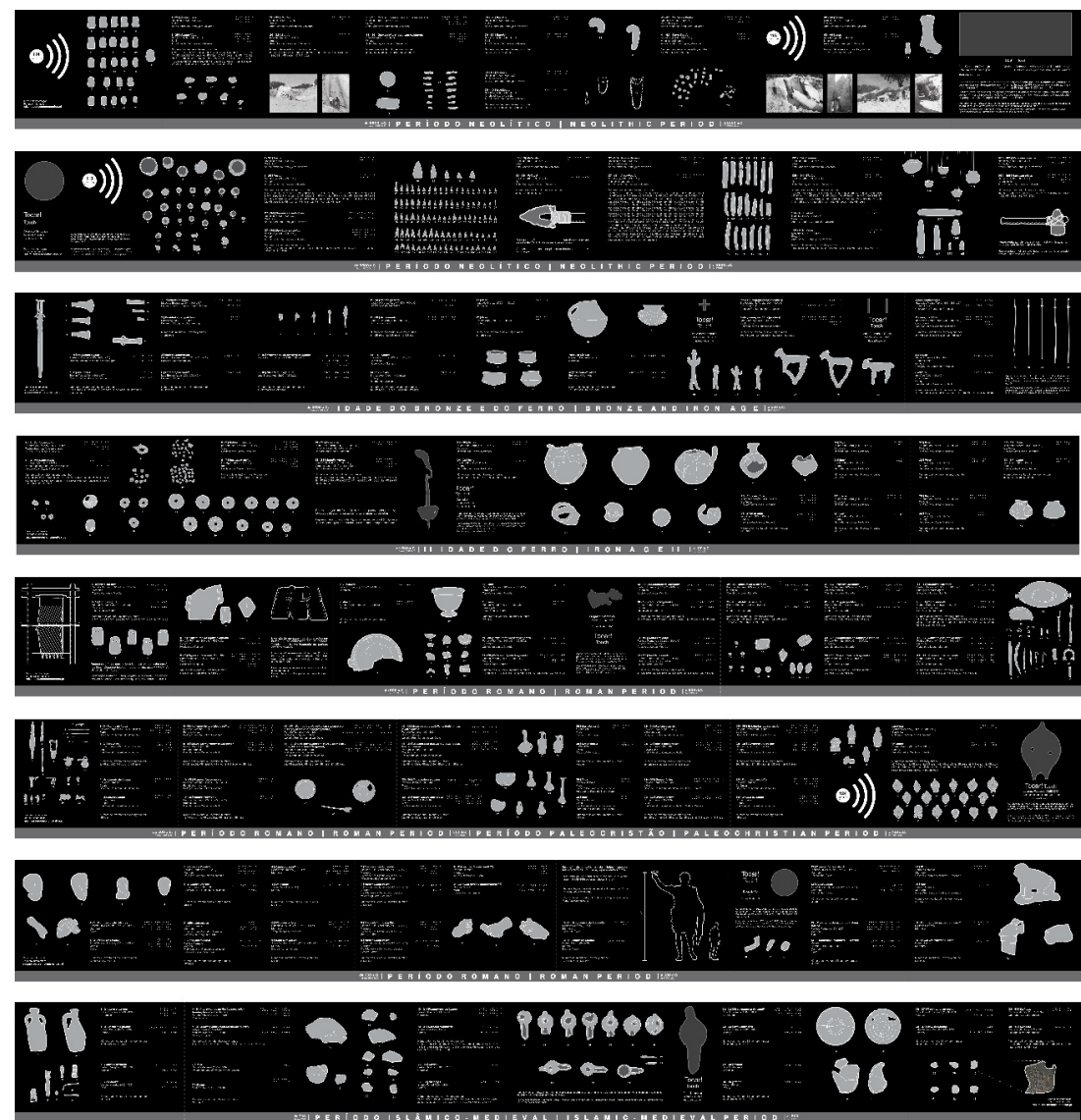


FIG. 6 ► Vista geral dos painéis impressos. Peças da colecção a cinza, ilustrações com fundo preto.

que permitiria dar a experiência háptica de um candil islâmico o mais completo possível. De novo, encontramos-nos perante um objecto à escala da mão, ideal para os objectivos propostos no início desta memória descritiva.

4. NOTAS FINAIS: LIMITES E DESAFIOS Ainda que uma componente grande deste projecto recaia sobre a utilização de maquetes impressas tridimensionalmente com o objectivo de aumentar as capacidades comunicativas da própria exposição, é importante abordar as inevitáveis limitações do uso de modelos desta mesma natureza. Jessica Cordray²⁷ evidencia os diferentes estilos de aprendizagem, que inevitavelmente variam conforme as necessidades, experiências e vivências de cada um.

A limitação concreta de abordagens comunicativas desta natureza prende-se com a impossibilidade, ainda assim,

de o utilizador interagir com vários factores definidores do próprio objecto (textura, peso). Não sendo as réplicas impressas cópias exatas do artefacto (não utilizando os mesmos materiais nem as mesmas técnicas), acaba por ter como vantagem o seu carácter de baixo custo de produção, o que lhe confere uma capacidade de uma (re)produção a uma escala generosa, caso o seu uso assim o exija. Aqui sublinhamos a questão da acessibilidade não simplesmente na óptica do utilizador, mas na óptica do fabricante. É, portanto, importante reconhecer a necessidade de ir além dos métodos de acessibilidades aqui colocados em prática. Urge que as instituições museológicas estejam equipadas com o maior número possível de meios de comunicação. Quanto maior a acessibilidade do ponto vista técnico e financeiro, maior será a capacidade de conceber e aplicar práticas cada vez mais acessíveis à população. ■

²⁷ CHATTERJEE, Helen — *Touch in museums: policy and practice in object handling*. Oxford: Berg, 2007.

Prataria Quinhentista no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: Análise Material e Técnica

**Catarina Lopes Cordeiro,
Rui Bordalo, Gonçalo de Vasconcelos e Sousa**

Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Centro
de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

Carlo Bottaini

Universidade de Évora, Laboratório HERCULES; Laboratório Associado
In2Past; Sustainable Heritage Chair, Universidade de Évora, Portugal
CEAACP – Centro de Estudos em Arqueologia, Artes
e Ciências do Património, Portugal

INTRODUÇÃO A investigação dedicada à prataria portuguesa do século XVI tem-se concentrado, maioritariamente, nos aspetos histórico-artísticos e iconográficos, privilegiando a análise estilística, a leitura documental e a contextualização simbólica das alfaias. Apesar da relevância destes contributos para o entendimento da produção quinhentista, o conhecimento disponível sobre as características materiais e técnicas das peças permanece bastante limitado, dificultando a compreensão aprofundada dos processos e dos contextos de fabrico.

No caso da ourivesaria portuguesa, esta lacuna é particularmente evidente, uma vez que os estudos analíticos sobre conjuntos de peças do século XVI são escassos. A ausência

Báculo (pormenor), século XVI (final).
Prata, A: 112,6 x L: 11,4 x P: 6 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.
Inv. ME1353. Foto: ©Autores

de análises sistemáticas limita a compreensão das práticas de oficina, dificulta a comparação entre objetos de diferentes tipologias e impede a identificação de possíveis relações entre ourives, oficinas ou centros de produção. Este estudo, realizado no âmbito do projeto de doutoramento da primeira autora, procura preencher esta lacuna, analisando a evolução das técnicas e materiais ao longo do século XVI e comparando peças de tipologias diversas. Visa igualmente organizar núcleos de objetos com base na datação, técnicas e possíveis autores, permitindo situar os resultados num contexto mais amplo da ourivesaria europeia. Deste modo, é possível criar um *corpus* sólido de dados, capaz de diferenciar a produção do século XVI de outras peças com características estéticas semelhantes produzidas em épocas anteriores e posteriores.

O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, conserva um núcleo de alfaia quinhentista representativo da produção portuguesa deste período que, até ao momento, não tinha sido alvo de um estudo material e técnico. A escolha deste conjunto justifica-se, assim, pelo seu valor patrimonial, pela diversidade tipológica das peças e pelo seu potencial para contribuir para o conhecimento das tecnologias de produção da ourivesaria portuguesa do século XVI.

Este artigo apresenta os resultados preliminares do estudo material e técnico desenvolvido sobre este conjunto de peças, recorrendo a métodos de exame e análise não

invasivos. Os dados obtidos constituem uma primeira abordagem à caracterização das ligas metálicas e das técnicas de produção, contribuindo para colmatar uma lacuna existente na investigação e estabelecendo bases para estudos comparativos futuros.

CONTEXTO DA PRATARIA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI

Durante o século XVI, período de grande desenvolvimento europeu e particularmente português, a prata era usada como motor de rotas comerciais de longo alcance entre Europa, Oriente e América. A grande afluência de metais preciosos a Portugal, motivada pelas trocas comerciais e o enriquecimento da nobreza e da corte, decorrente da expansão, originou uma maior produção de objetos de ourivesaria, levando à evolução desta área no país¹.

A arte da ourivesaria portuguesa teve o seu apogeu nesta época, atraindo ourives que chegavam de diversas partes da Europa, como França, Alemanha ou Espanha, trazendo novas técnicas e formas de pensar. Este intercâmbio originou um progresso técnico notável aliado ao desenvolvimento de um estilo único na Europa, o Manuelino².

¹ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene — *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares Vol. I*. Lisboa: Edição dos Autores, 1959.

² RAMOS, Graça — *Caderno de Especificações para a Certificação*. Gondomar: Centro de Estudos e Promoção das Artes e Ofícios Portugueses, 2017.
SILVA, Nuno Vassallo e — *Ourivesaria Portuguesa de Aparato. Séculos XV e XVI*. Lisboa: Scribe, 2012.

Neste período, várias cidades portuguesas desempenharam um papel relevante na produção de ourivesaria, nomeadamente Lisboa, Porto, Coimbra, Guimarães, Évora e Braga³. Lisboa assumia particular destaque por acolher um dos portos marítimos mais importantes da Europa, para onde convergia a maior parte das matérias-primas que chegavam ao território português³.

Em Évora, cujo património inclui um conjunto expressivo de alfaia deste período, conservadas em instituições museológicas e religiosas, encontram-se as peças estudadas neste artigo. Durante o século XVI, com o surgimento de encomendas da nobreza e do clero, verificou-se o crescimento do ofício na cidade, o que favoreceu a fixação de artistas locais e estrangeiros. Há registo de, pelo menos, sete ourives com tenda nesta cidade dedicados ao trabalho da prata: Francisco Rodrigues, ativo em 1543; João Rodrigues, ativo de 1571 a 1587; André Dias, ativo de 1555 a 1569; Domingos Abelho, ativo de 1570 a 1615; André de Arriga, ativo de 1572 a 1577; Diogo Rodrigues, ativo de 1574 a 1629; e Diogo Oliveira, ativo de 1591 a 1621⁴.

No entanto, tal como ocorria noutras cidades nacionais, apesar de existir uma lei que obrigava à marcação e aferição das peças⁵, nesta época essa marcação era praticamente inexistente. Esta ausência deve-se, provavelmente, à falta de controlo legal ou ao facto de objetos encomendados pela corte ou pela nobreza a quem a prata pertencia ou que apresentassem os respetivos brasões, estavam

dispensados da marca de garantia oficial⁶. A ausência de punções e de registos documentais impossibilita determinar se as peças atualmente conservadas no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo foram, de facto, produzidas na cidade ou por algum destes ourives, ainda que todas tenham pertencido a instituições religiosas de Évora.

A COLEÇÃO DE PRATARIA QUINHENTISTA DO MUSEU NACIONAL FREI MANUEL DO CENÁCULO A coleção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo inclui um conjunto de peças de ourivesaria que demonstram o rigor técnico dos ourives portugueses ao longo de vários séculos. Destes, destacam-se oito alfaia datadas do século XVI: três cálices, duas patenas, um cofre com chave, um báculo e uma colher.

³ SILVA, Nuno Vassallo e — *Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Fubu Editores, SA, 2009.

⁴ FALCÃO, José António; SANTOS, Rui Afonso — *Inventário do Museu de Évora — Coleção de Ourivesaria*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1993, p. 35-43.

⁵ GONÇALVES, António Nogueira [et al.] — *Inventário da Coleção Museu Nacional Machado Castro Coimbra*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1992.

SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene — *Ob. cit.*

SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene — «Os Primeiros Punções de Lisboa e Porto». In *Boletim da Academia Nacional das Belas Artes*, (1953).

VIDAL, Manuel Gonçalves — *Marcas de Contraste e Ourives Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1974.

⁶ COSTA LOBO, A — *História da sociedade em Portugal no século XV: Vol. Secção I*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1903.



FIG. 1 ▶ Cálice, 1º quartel do século XVI. Prata dourada, A: 25,6 x D: 18,6 cm. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Inv. ME1485. ©Foto: Autores

O primeiro cálice (Inv. ME1485) é possivelmente o mais icónico da coleção quinhentista do Museu **FIG. 1**. Proveniente da Ermida de São Brás de Évora, está datado do 1º quartel do século XVI. A descrição detalhada e os resultados do estudo conduzido neste cálice já foram anteriormente aprofundados⁷.

O segundo cálice (Inv. ME1482/1) está datado do 3º quartel do século XVI e é proveniente do Convento de Bom Jesus de Valverde em Évora **FIG. 2**. Trata-se de um cálice de base circular, esta decorada com folhas de acanto, encimada por uma seção com elementos fitomórficos. O nó é constituído por urna circular com decoração de gomos e elementos vegetalistas, encimado por sequência de anéis. A falsa copa é decorada com motivos geométricos e a copa apresenta a inscrição em epígrafe “FR CO MANHOS MARIA FERREIRA”⁸. Tem como conjunto uma patena (Inv. ME1482/2), lisa com interior rebaixado, que apresenta igual proveniência e datação **FIG. 2**.

O terceiro cálice (Inv. ME225/1) está datado do final do século XVI ou inícios de XVII e é proveniente da Mitra

⁷ Os resultados foram apresentados, em 2023, no IX Congreso Internacional de la Plata en Iberoamérica, em Sevilha e encontram-se publicados em CORDEIRO, Catarina Lopes [et al.] — «Um Cálice Quinhentista do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: Estudo das Características Materiais e Técnicas». In PÉREZ, Jesus Paniagua [et al.] (Eds.) — “Y Veréis Toda Esta Arena De Carros De Plata Llena”. *Estudios Sobre La Plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*. Instituto de Humanismo y Tradición Clásica de la Universidad de León (España), Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH (México), 2024. p. 471-489.

⁸ FALCÃO, José António; SANTOS, Rui Afonso — *Ob. cit.*, p. 94-95.



FIG. 2 ▶ Cálice e patena (conjunto), 3º quartel do século XVI.
Prata dourada, cálice: A: 20,7 x D: 12 cm; patena: D: 13 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Inv. ME1482/1 e ME1482/2.
©Foto: Autores



FIG. 3 ▶ Cálice e patena (conjunto), século XVI (final)/século XVII (início).
Prata dourada, cálice: A: 33,3 x D: 17,4 cm; patena: D: 18,4 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Inv. ME225/1 e ME225/2.
©Foto: Autores

Arquiepiscopal de Évora **FIG. 3**. De base circular, decorada, no primeiro registo, por uma banda convexa com representação de querubins sobre um fundo pontilhado e ladeados de representação de gemas ponta de diamante. Apresenta um medalhão saliente com a representação da figura da Virgem e Menino. No segundo registo, possui uma cerca-dura de volutas fitomórficas ladeadas de sugestões de gemas quadrangulares, ponta de diamante e semiovais. Este segundo registo é encimado por um tambor cilíndrico decorado por friso de óvalos e um segundo friso de besantes duplos. O nó, em forma de urna, é ornamentado por óvalos e folhas de acanto, encimado por um tambor cilíndrico dividido em quatro secções por volutas, e rematado por um anel com representação de óvalos. A falsa copa é dividida em cinco secções por pilastras lisas, ornamentada por querubins ladeados por sugestões de gemas semiovais. Nos topos das pilastras existem aros de sustentação que remetem para a origem de tintinábulo ou pendent, atualmente ocultos. A copa é lisa⁹. Tem como conjunto uma patena lisa com interior rebaixado (Inv. ME225/2) com igual proveniência e datação **FIG. 3**.

O cofre (Inv. ME1003/1) está datado do final do séc. XVI ou início de XVII, não sendo conhecida a sua proveniência **FIG. 4**. Trata-se de um cofre de reserva eucarística, de formato retangular. As laterais do cofre são ornamentadas com brutescos,

a face frontal apresenta uma fechadura de prata dourada, a face posterior tem um escudo representando as cinco chagas de Cristo e as laterais têm uma cartela igualmente com as cinco chagas de Cristo. A tampa é ligeiramente convexa e



FIG. 4 ► Cofre e chave, (conjunto), século XVI (final)/século XVII (início).
Prata e prata dourada, cofre: A: 20 x L: 20,2 x P: 12 cm;
chave: A: 3,1 x L: 2,6 cm. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.
Inv. ME1003/1 e ME1003/2. ©Foto: Autores

⁹ Idem, *ibidem*, p. 96-97.

apresenta um friso de óvulos, tendo no centro uma zona mais saliente, em prata dourada, que representa o Monte Calvário, decorados com dois pares de tíbias cruzadas, duas



FIG. 5 ▶ Báculo, século XVI (final).
Prata, A:112,6 x L:11,4 x P: 6 cm.
Museu Nacional Frei Manuel
do Cenáculo. Inv. ME1353.
©Foto: Autores



FIG. 6 ▶ Colher, século XVI.
Prata, A:15,2 x L: 4,1 cm.
Museu Nacional Frei Manuel
do Cenáculo. Inv. ME1475.
©Foto: Autores

costas e uma flor, e encimado por uma cruz latina. Esta representação é ladeada por “Arma Christi”¹⁰. No interior é representado ao centro, em prata dourada gravada, novamente o Monte Calvário com a cruz de Cristo. Tem como conjunto uma chave (Inv. ME1003/2), de canevão oco e argola de duas volutas¹⁰, datada de igual período **FIG. 4**.

O báculo (Inv. ME1353), também chamado de atributo de imagem, está datado do final do século XVI e é proveniente da Ermida de São Brás de Évora **FIG. 5**. A crossa é ornamentada por volutas e enrolamentos que representam folhas de acanto. O nó, de urna cilíndrica, apresenta quatro suportes em forma de aletas. A haste cilíndrica, com alma de madeira, é composta por três segmentos¹¹.

Por fim, a colher (Inv. ME1475), datada do século XVI, é proveniente da colecção da Biblioteca Pública de Évora **FIG. 6**, apresenta uma concha de forma oval, com cabo cilíndrico rematado por ponta de diamante¹².

Em nenhum dos casos se sabe a autoria ou oficina de fabrico, não sendo também certo o seu local de produção. Na ausência de marcas, as datações foram atribuídas por especialistas tendo em contas as características estéticas e iconográficas destes objetos e o historial das peças.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 248-249.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 200-201.

¹² Idem, *ibidem*, p. 280-281.

METODOLOGIA ANALÍTICA As ligas metálicas foram analisadas por Fluorescência de Raios-X (XRF), uma técnica superficial e não invasiva amplamente utilizada no estudo de metais históricos devido à sua capacidade de identificar, *in situ*, os elementos constituintes dos objetos¹³. As análises foram realizadas com um espectrómetro portátil Bruker Tracer III-SD, equipado com um tubo de ânodo de ródio (Rh) e um detetor de desvio de silício (SDD). As condições de análise foram definidas para 40 kV, 11 μ A de corrente, com um filtro Al/Ti e tempo de aquisição de 60 segundos.

A determinação da estrutura e das técnicas de produção realizou-se através de observação microscópica, fotografia e da desmontagem de um dos cálices, permitindo compreender a estrutura dos objetos, os seus diferentes elementos constituintes e as técnicas decorativas empregues na sua execução. Para a observação microscópica recorreu-se a um microscópio digital *Jiusion* e a captura de imagens foi levada a cabo no software *CoolingTech*.

COMPOSIÇÃO DAS LIGAS METÁLICAS As análises por XRF incidiram sobre diversas zonas das peças, tendo sido selecionados vários pontos de forma a contemplar o máximo de elementos constituintes dos objetos. Nas zonas não douradas, esta análise permite determinar com precisão a composição do objeto. Já nas áreas douradas, possibilita a caracterização da composição do douramento e uma aproximação à liga subjacente, uma vez que o revestimento

apresenta espessura suficientemente reduzida para permitir a deteção dos elementos constituintes do substrato.

De acordo com os resultados **FIG. 7**, as peças foram produzidas com uma liga de prata (Ag) e cobre (Cu). Tendo sido identificados, na maioria das peças, outros elementos minoritários, nomeadamente chumbo (Pb), bismuto (Bi), ouro (Au) e mercúrio (Hg). Estes elementos, além de confirmarem que a liga corresponde ao expectável para uma produção portuguesa do século XVI, podem também, dependendo dos seus rácios, dar uma indicação da procedência da prata¹⁴. Contudo, neste caso particular, não é possível tirar conclusões exatas sobre a proveniência apenas através da análise XRF¹⁵. O zinco (Zn), identificado também em algumas das peças, pode aparecer como elemento em traço associado à extração dos minérios da prata ou ser adicionado à liga para conferir resistência ou baixar o ponto de fusão, se for utilizado em soldas¹⁶. Já o ferro (Fe)

¹³ KARYDAS, A. G. — «Application of a Portable XRF Spectrometer for the Non-invasive Analysis of Museum Metal Artefacts». In *Annali di Chimica*. 97:235 (2007) 419-432.

¹⁴ BORGES, Rui — *Portuguese Silver from the 15th to the 17th century, the 11 dinheiros coins*. Tese de doutoramento. FCT, Universidade Nova de Lisboa, 2018.

¹⁵ Encontra-se atualmente em fase de arranque um projeto de investigação financiado pela FCT (ref. 2024.15655.PEX), especificamente direcionado para a identificação da possível procedência da prata em objetos dos séculos XV a XVII, recorrendo a uma abordagem analítica desenvolvida para esse efeito.

¹⁶ SOUSA, Ana Cristina — *Ourivesaria Estampada e Lavrada. Uma Técnica Milenar numa Oficina de Gondomar*. Tese de mestrado. Universidade do Porto, 1997.

está muitas vezes relacionado a impurezas provenientes do exterior que se depositam à superfície do objeto¹⁷, tendo por isso sido identificado em todas as peças.

No caso de peças douradas, o Au e o Hg presentes estão também associados à técnica de douramento empregue, sugerido a utilização de douramento por amálgama de mercúrio, assunto discutido com maior profundidade na secção seguinte.

No que respeita aos resultados específicos por peça, como indicado anteriormente, os resultados do estudo executado no cálice ME1485 já foram previamente publicados e discutidos de forma detalhada, podendo ser consultados em Cordeiro *et al.*¹⁸.

No cálice ME1482/1 procedeu-se à análise da base, do nó, da falsa copa e da copa, tendo sido identificados Ag, Cu, Au, Hg, Pb, Bi e Fe. A patena associada (ME1482/2) foi analisada nas laterais e no centro, revelando a presença de Ag, Cu, Au, Hg, Bi e Fe, com Pb apenas nas laterais e Zn apenas no centro. Atendendo ao facto da patena ser executada a partir de uma única chapa, estas variações poderão estar relacionadas com a heterogeneidade da liga ou com a interferência da camada de douramento.

No cálice ME225/1 foram igualmente analisados a base, o nó, a falsa copa e a copa, identificando-se Ag, Cu, Au,

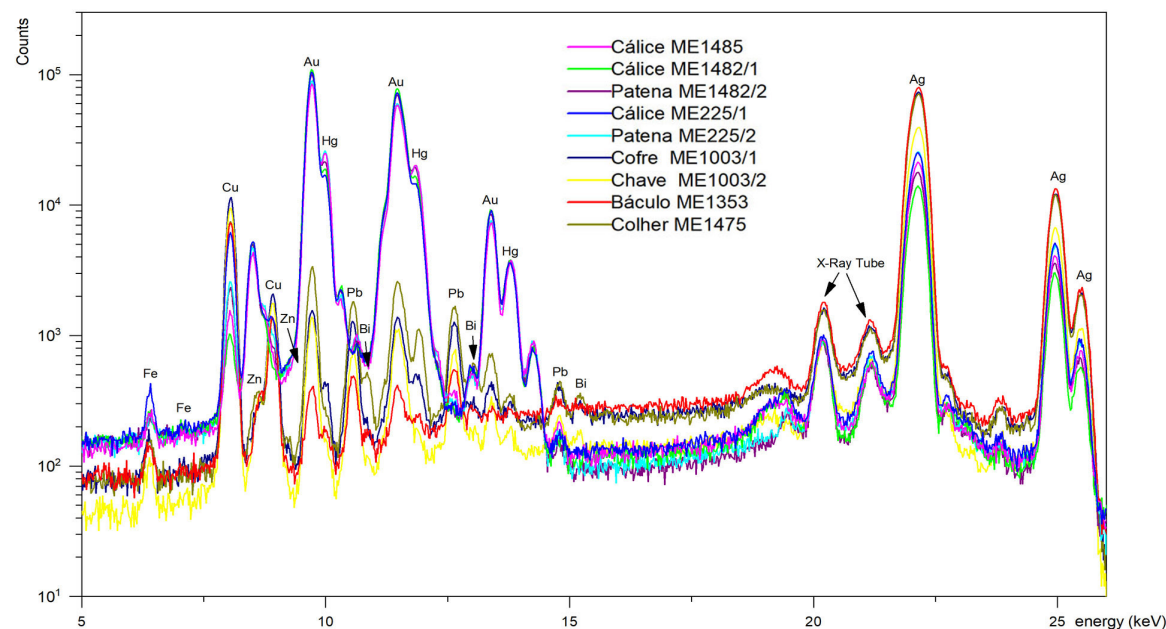


FIG. 7 ▶ Espectros XRF representativos de cada peça: copa dos Cálices ME1485, ME1482/1 e ME225/1; laterais das patenas ME1482/2 e ME225/2; lateral lisa do cofre ME1003/1; cabo da chave ME1003/2; crossa do báculo ME1353; e concha da colher ME1475. ©Foto: Autores

Hg, Pb e Fe, sendo o Bi detetado apenas no nó. Na patena associada (ME225/2), analisada no centro e nas laterais, foram identificados Ag, Cu, Au, Hg, Bi e Fe, com Pb apenas

¹⁷ FLAMENT, Christophe; MARCHETTI, Patrick — «Analysis of ancient silver coins». In *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms*. 226:1–2 (2004) 179–184. doi: 10.1016/j.nimb.2004.03.078.

BORGES, Rui — *Ob. cit.*

¹⁸ CORDEIRO, Catarina Lopes [et al.] — *Ob. cit.*

nas laterais e Zn apenas no centro, observando-se um padrão semelhante ao da patena ME1482/2.

No cofre ME1003/1, as análises incidiram nas zonas douradas, nomeadamente a fechadura, o centro da tampa, a soldadura interior e centro da base interior, e zonas sem douramento, incluindo a parte posterior, o friso inferior, a lateral, a tampa, a cruz e a respetiva rosca. Em todas as áreas analisadas foram identificados Ag, Cu, Au, Hg, Pb, Bi, Zn e Fe. A chave associada (ME1003/2) apresenta uma composição elementar idêntica.

A crossa do báculo ME1353 revelou uma composição semelhante à do cofre, com presença de Ag, Cu, Au, Hg, Pb, Bi, Zn e Fe, destacando-se ainda a identificação de níquel (Ni). A haste, composta por três segmentos, apresenta uma composição concordante com a da crossa.

Por último, na colher ME1475 foram analisados a concha, o cabo, a zona de soldadura e a ponta, tendo sido identificados Ag, Cu, Au, Hg, Pb, Bi, Zn e Fe. O Fe surge com maior expressão na ponta da colher.

De forma geral, os dados obtidos por XRF sugerem práticas metalúrgicas relativamente homogêneas, assentes no uso de ligas de prata e cobre compatíveis com a produção portuguesa dos séculos XVI, e evidenciam a aplicação sistemática do douramento por amálgama de mercúrio em peças com funções e morfologias distintas. A presença recorrente de elementos minoritários e em traço reflete quer as características dos minérios e dos processos de

refinação, quer opções técnicas específicas, nomeadamente ao nível das soldaduras e acabamentos. Ainda que a análise de XRF permita uma caracterização tecnológica consistente, a variabilidade observada e a interferência das camadas de revestimento sublinham a necessidade de abordagens analíticas complementares para uma interpretação mais fina, em particular no que respeita à proveniência da prata.

TÉCNICAS DE PRODUÇÃO No que toca à manufatura dos diferentes elementos que constituem cada peça, trata-se de um processo complexo que abrange diversas fases e técnicas. Após a execução da liga, obtém-se pequenos lingotes de prata, que são depois transformados de diversas formas¹⁹, podendo ser criados chapas ou fios. Estes são posteriormente decorados e modelados de forma a criar os elementos pretendidos. Neste artigo, abordaremos apenas as estruturas das peças e as suas técnicas decorativas.

Relativamente à estrutura, todos os cálices apresentam um modelo construtivo semelhante, este ocorre em torno de um eixo central que une os diversos elementos individuais, como a base, anéis, nó arquitetónico, falsa copa e copa, sendo rematado por uma rosca. Cada um destes

¹⁹ GUERRA, Maria Filomena — «Patrimônio Cultural em Ouro e Prata: Técnicas de Fabricação de Objetos e Origem dos Metais». In Congresso *Latino-Americano de Restauração de Metais*. Rio de Janeiro: Anais do 2.º Congresso Latino-americano de Restauração de Metais, (Jul. 2005)

elementos é produzido individualmente e, posteriormente, são unidos entre si através do encaixe na haste que está soldada à copa e é fixada na parte inferior pela rosca. Esta estrutura foi clarificada através da desmontagem de um dos cálices (Inv. ME1485)²⁰.

No caso das patenas, ambas são produzidas a partir de chapa, que é batida para criar a forma côncava do prato. A patena mais recente (Inv. ME225/2) apresenta linhas contínuas que sugerem a utilização de um torno na sua execução.

O cofre é construído a partir de seis chapas principais, unidas entre si para formar uma caixa. Os frisos foram executados com fio forjado e soldados à estrutura, enquanto os pés e a fechadura foram produzidos separadamente. A cruz é removível através de uma rosca interior e a abertura da caixa é feita por meio de duas dobradiças.

O báculo é construído através de duas chapas cinzeladas e repuxadas, soldadas entre si de forma a criar a crossa, oca internamente, e rematada por outros elementos, soldados posteriormente. A haste é um canevão largo e oco, que contém madeira no seu interior (alma), dividido em três segmentos que se encaixam através de anéis e virolas.

A colher é formada por três elementos: a concha, martelada para adquirir a forma côncava; o cabo, um fio de prata forjado onde se solda a ponta; e a ponta, também em prata forjada.

A nível decorativo **FIG. 8**, os três cálices e o báculo apresentam elementos repuxados e cinzelados, técnicas que permitem que as formas pretendidas sobressaíam da

superfície metálica, criando desenhos em relevo²¹. O cofre, o báculo e os cálices incluem também elementos puncionados, técnica que possibilita reproduzir motivos contínuos e semelhantes²⁰ através de batidas na superfície. Dois dos cálices, o báculo e o cofre apresentam ainda a gravação ou incisão, que consiste na remoção de metal para criar motivos decorativos ou escritos²⁰. Por fim, dois dos cálices e a colher possuem fio forjado para criar elementos de remate, e num dos cálices identifica-se a aplicação de esmalte.

No que diz respeito ao tratamento da superfície, após o acabamento de todos os elementos, algumas peças foram polidas, mantendo-se a cor natural da prata, enquanto outras foram douradas. Como referido anteriormente, a presença de mercúrio nas análises de XRF indica que a técnica de douramento muito provavelmente terá sido o douramento por amálgama de mercúrio, também conhecido como douramento pelo fogo. Esta técnica consiste em fazer uma pasta de ouro e mercúrio que é colocada sobre a prata seguida de aquecimento, o que provoca a evaporação do mercúrio, deixando uma fina camada de ouro sobre a superfície de prata²².

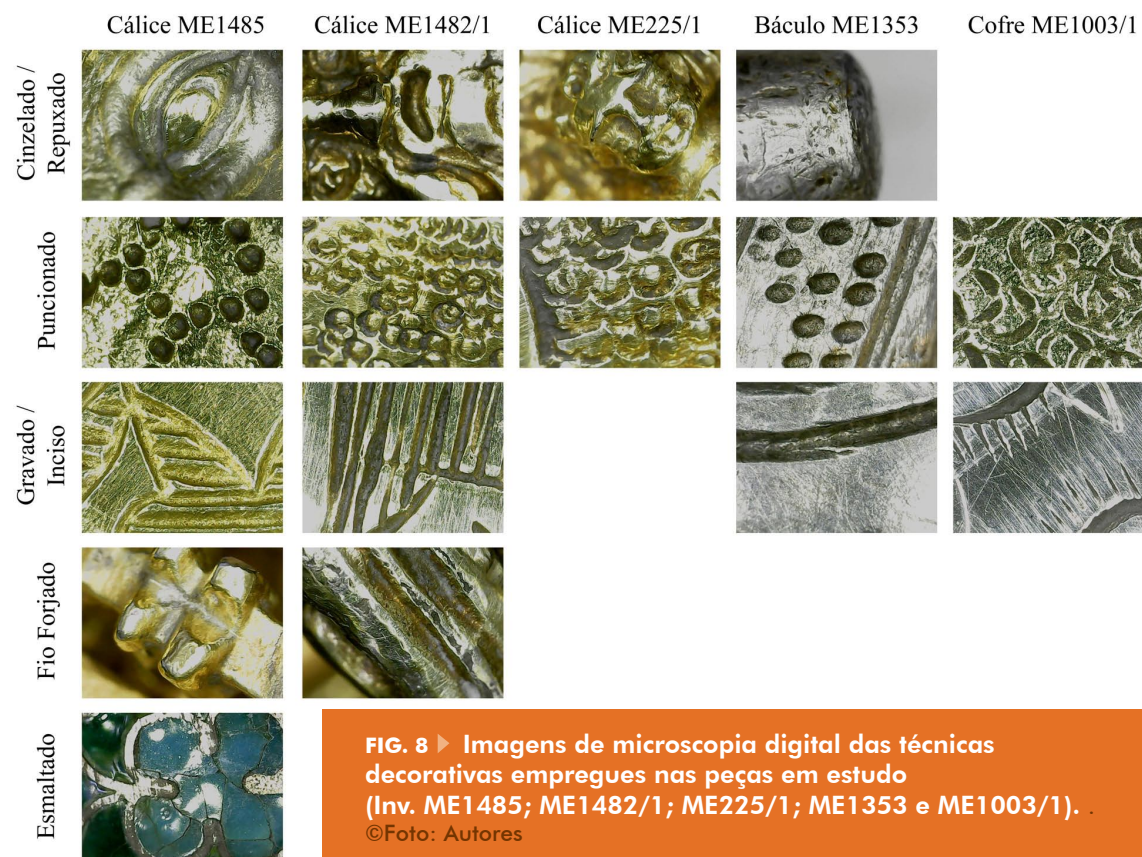
²⁰ CORDEIRO, Catarina Lopes [et al.] — Ob. Cit.

²¹ VITOELLO, Maria Luisa; REHREN, Thilo — *A quest for authenticity: authentication methodologies for metal artefacts based on material composition and manufacturing techniques*. London: Institute for Archaeo-Metallurgical Studies (IAMS) UCL Institute of Archaeology, 2009.

²² ANHEUSER, Kilian — «The practice and characterization of historic fire gilding techniques». In *JOM*. 49:11 (1997) 58-62. Doi: 10.1007/s11837-997-0015-6.

Relativamente ao douramento pelo fogo em peças do século XVI, um estudo recente mostrou ser possível determinar a espessura do douramento de forma não invasiva e apenas através da análise *in situ* de XRF, onde foi incluído como caso de estudo o cálice ME1482/1²³.

Em conjunto, a análise das técnicas de produção, decoração e acabamento evidencia um elevado domínio técnico e uma organização do trabalho assente na especialização das diferentes fases de fabrico, refletindo práticas artesanais consolidadas no contexto da ourivesaria portuguesa do século XVI, bem como uma articulação coerente entre soluções construtivas, opções decorativas e tratamentos de superfície.



CONCLUSÃO O presente estudo constitui uma primeira abordagem à caracterização material e técnica da coleção de ourivesaria portuguesa do século XVI pertencente ao Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, recorrendo a métodos de exame e análise não invasivos e *in situ*, nomeadamente observação microscópica e Fluorescência de Raios-X (XRF). A aplicação desta metodologia permitiu obter informação relevante sobre a composição das ligas

MARGREITER, Raphael [et al.] — «Investigations on fire-gilding». In *Archaeometry*. 64:6 (2022) 1465–1478. Doi: 10.1111/arcm.12797.

ODDY, Andrew — «Gilding of metals in the Old World». In LIECE, Susan; CRADDOCK, Paul (Eds.) - *Metal Plating and Patination: Cultural, Technical and Historical Developments*. Kent: Elsevier, 1993. p. 171-181.

- ²³ CORDEIRO, Catarina Lopes [et al.] — «Modelling an XRF method for determining gilding thickness in silver cultural heritage objects without sample collection: case studies on 16th century Portuguese silverware». In *Radiation Physics and Chemistry*. 239 (2026) 113300. Doi: 10.1016/j.radphyschem.2025.113300.

metálicas e as técnicas de produção empregues, contribuindo para colmatar a escassez de estudos desta natureza no contexto nacional.

Os resultados preliminares da análise da composição material dos objetos indicam que todas as peças são constituídas por ligas Ag-Cu, sendo os elementos minoritários identificados (Bi, Fe, Pb, Zn, Au e Hg) compatíveis com o esperado para ligas de prata utilizadas em Portugal durante o século XVI. Estes dados permitem estabelecer padrões composicionais comuns ao conjunto analisado, constituindo uma base sólida para comparações futuras.

Do ponto de vista tecnológico, foi possível identificar uma clara coerência estrutural entre objetos da mesma tipologia, bem como diferenças construtivas associadas a tipologias distintas, mantendo-se, contudo, afinidades ao nível das técnicas decorativas e dos acabamentos de superfície. Estes dados contribuem para uma melhor compreensão das práticas de oficina e das opções técnicas adotadas na produção de alfaia em prata neste período.

A análise apresentada integra-se num estudo de maior dimensão, que contempla cerca de 80 alfaia de prata portuguesa do século XVI provenientes de diversos museus e instituições religiosas nacionais. A conclusão deste trabalho permitirá uma análise comparativa inédita das tecnologias de produção ao longo do século XVI, possibilitando a identificação de núcleos de peças com características técnicas comuns, potenciais centros de fabrico e eventuais autores. Paralelamente, os resultados obtidos constituem

um contributo relevante para o aprofundamento do conhecimento material destas obras e para a definição de estratégias de conservação informadas, aplicadas a objetos de elevado valor patrimonial.

AGRADECIMENTOS Os autores agradecem ao Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo por ter disponibilizado as suas peças para a execução deste estudo e à sua Diretora, Doutora Sandra Leandro, pelo convite para a realização deste artigo.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da bolsa de doutoramento de Catarina Lopes Cordeiro com a referência 2022.11526.BD (<https://doi.org/10.54499/2022.11526.BD>) e do projeto de Rui Bordalo com a referência 2022.08638.CEECIND/CP1745/CT0005 (<https://doi.org/10.54499/2022.08638.CEECIND/CP1745/CT0005>).

Conta igualmente com financiamento proveniente de fundos nacionais através de Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT) no âmbito dos Projetos: Lab. HERCULES (UID/04449/2025); Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR, UIDB/0622/2020 e UIDP/0622/2020); Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (IN2PAST, LA/P/0132/2020); e Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP, UIDB/00281/2025). ■

Que não se extinga a luz de tantas que tanto se bateram para a alcançar. Mulheres artistas nas colecções do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo: o caso de Esther Relvas de Figueiredo (1925-2013)



Esther Relvas de Figueiredo. Figueiredo a retratar
Luísa Fernandes. Não datado (c. 1970). Barcelona.

Andreia Santos Silva¹

Bolseira de Doutoramento no MNFMC
Universidade de Évora / CHAIA

INTRODUÇÃO Nas colecções do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (MNFMC) estão representadas várias mulheres artistas. Da exposição permanente, às reservas do Museu, deparamo-nos com obras produzidas em contextos distintos e em técnicas artísticas diferentes, compreendidas, sobretudo, entre os séculos XVII e XX.

Da lista de senhoras e respectivas obras destacamos, entre outras, a freira pintora, professa no Convento de São João da Penitência (ou Convento das Maltesas) em Estremoz, Jerónima de Meneses (ou Soror Joana Baptista) (c.1570/75-1650) e o pequeno Oratório com a representação da Sagrada Família com São João Baptista e a Santíssima Trindade. *Imagens de Santa Úrsula, Santa Luzia, Santa*

¹ Foi bolseira de doutoramento do MNFMC no âmbito do programa FCT/DGPC/ MMP (Abril, 2022-Abril, 2026), para elaborar a tese: *(Des)conhecidas da colecção. As mulheres artistas do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo* (PRT/BD/153507/2021) inscrita na UÉ.



Catarina de Alexandria, Santa Apolónia, São Estanislao Kostka e São Luíz Gonzaga **FIG.1**. Pintura a óleo sobre cobre e madeira, assinada (inv. ME 1445). Josefa de Ayala, dita Josefa de Óbidos (1630-1684) e as pinturas a óleo sobre tela *Cordeiro pascal com cartela de flores/Agnus Dei* (inv. ME 1126) e *Ceia da Sagrada Família* (inv. ME 618), esta última assinada e datada de 1674. Um nome relevante da escola de pintura milanesa do século XVII, Margherita Caffi (1648-1710), *pittrici di fiori*, e os dois óleos sobre tela assinados. Um arranjo floral colorido sobre um vaso de bronze (inv. ME 1079) e um bouquet de flores sobre um vaso de cerâmica (inv. ME 1560). Obras, todas, provenientes da antiga coleção da Biblioteca Pública de Évora, que tem o seu fundador, uma das figuras mais influentes da corte portuguesa no período pombalino: Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814). Iluminista, bibliófilo, colecionador, Arcebispo de Évora nos primórdios do século XIX².

² MACHADO, José Alberto Gomes — *Um colecionador português do século das luzes: D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, Arcebispo de Évora*. Évora: Publicações Ciência e Vida, 1987, p.25-39.

FIG. 1 ► Soror Joana Baptista — Oratório com representação da Sagrada Família com São João Baptista e a Santíssima Trindade. Imagens de Santa Úrsula, Santa Luzia, Santa Catarina de Alexandria, Santa Apolónia, São Estanislao Kostka e São Luíz Gonzaga, não datado. Óleo s/cobre e madeira, 65 x 48 cm (aberto) / 34 x 24 cm (fechado).

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 1445.

© MMP, E.P.E. /ADF. Foto: José Paulo Ruas, Luísa Oliveira

Dos séculos XIX e XX destacam-se ainda os nomes de Júlia Pires de Lima da Fonseca (1846-1932) e os desenhos a relevo, sobre papel picotado, intitulados *Amores-perfeitos*, de 1859 (inv. ME 436) e *Bouquet de flores*, realizado em 1866 (inv. ME 4116). Pelas mesmas mãos os bordados a cabelo (inv. ME 3071), a ponto de veludo (inv. ME 18292) e de técnica mista (inv. ME 3072). Obras que fizeram parte de uma colecção particular e foram doadas — em momentos diferentes — ao Museu. Para findar a lista de representações femininas no Museu destacam-se ainda a pintora andaluza do Grupo do Leão, Josefa Greno (1850-1902) e o óleo sobre tela *Pomba entre flores* (inv. ME 590), dolegado Barahona (1843-1905), Maria de Lourdes Braamcamp (1899-1933) e a representação de uma cozinha alentejana, pintada a óleo, sobre uma porta de madeira — *Contando uma história* (inv. ME 18894). Pintura datada de 1918 e doada por uma colecionadora particular. Ainda uma representação da cidade de Évora, pela mão da artista escalabitana Irene Seixas (1912-1979), *Sé de Évora* (inv. ME 1432) e uma vista da vila de Cabeço de Vide pintada por Esther Relvas de Figueiredo (1925-2012), *Vista de Cabeço de Vide* (inv. ME 1435). Duas pinturas a óleo, assinadas, a primeira terá sido doada ao Museu pela própria artista, a segunda adquirida pelo Museu.

No que ao contexto nacional diz respeito, alguns destes nomes, como a pintora Josefa Garcia Greno, fruíram de

um certo reconhecimento em vida. As suas obras foram compradas e o seu trabalho apreciado e respeitado pelos pares e pela crítica. Um trágico acontecimento conjugal levaria Josefa a imergir por caminhos sombrios, conduzindo a exímia pintora de flores — outrora apelidada de «Surpresa Greno» — para as grades, a tristeza e a solidão. E por lá permaneceu até ao seu último suspiro³. Décadas depois do seu falecimento, a artista, entretanto arremesada para o esquecimento, mereceu a atenção do pintor e professor nas Belas Artes em Lisboa Varela Aldeira (1895-1975) no estudo *A pintora Josefa Greno: nova autópsia dum velho caso*, dado à estampa em 1951⁴. À excepção de algumas notas redigidas por José-Augusto França, na década de 80, no contexto da emergência do movimento naturalista em território nacional⁵, foi apenas com o estudo e os novos elementos lançados por Sandra Leandro, que uma nova luz voltou a pairar sobre Josefa⁶.

³ LEANDRO, Sandra — «Josefa Greno: a obra ao negro». In *Mulheres pintoras em Portugal. De Josefa de Óbidos a Paula Rego*. Lisboa: Esfera do Caos, 2013, p.71-93.

⁴ ALDEMIRA, Varela — *A pintora Josefa Greno: nova autópsia dum velho caso*. Lisboa: Livraria Portugal, 1951.

⁵ FRANÇA, José — Augusto — *A Arte em Portugal no Século XIX*. vol. II. Lisboa: Bertrand Editora, 1981.

⁶ Para além do artigo já mencionado da historiadora de arte destacam-se ainda as seguintes referências: LEANDRO, Sandra - «O trágico destino de Josefa Greno (1850-1902)». In *Faces de Eva: estudos sobre a mulher*. N.º 9. Lisboa: Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, 2003, p. 177-186 ; Idem - «Patrimónios pouco visíveis: as pintoras Josefa Greno (1850-1902) e Fanny Munró (1846-1926)» [Em linha]. III Congresso Internacional de História

A salientar ainda a investigação realizada por Fernanda Pedro, dedicada à pintora, em 2002⁷.

O caso de Maria de Lourdes de Mattos Braamcamp é relativamente semelhante. Natural de Montpellier, discípula de Luciano Freire (1864-1934) e Roque Gameiro (1864-1935), especializou-se na aquarela e no desenho. Também se dedicou à pintura a óleo e ao pastel. Pintou paisagens, animais e flores. Retratos e cenas do quotidiano. Fez ilustrações. Viajou e formou-se numa das mais conceituadas Academias de Arte do final do século XIX — Academia Julian em Paris. Marcou presença em vários certames em Lisboa e no estrangeiro e a crítica teceu generosos elogios ao seu trabalho. Faleceu precocemente aos 33 anos de idade⁸. O mesmo cenário no panorama e, na expressão de Filipa Lowndes Vicente, da «história construída»⁹: breves apontamentos sobre a vida e a produção artística de Maria de Lourdes Braamcamp em entradas de dicionário, alguns estudos, presença assídua em notas de rodapé. Foi apenas com a investigação de António Mourato, publicada mais de meio século depois da morte da pintora, que se passou a conhecer detalhadamente a sua vida, actividade e produção artística. Que algumas lacunas que persistiram — como por exemplo no campo biográfico e sobretudo na formação e percurso artístico — foram preenchidas. E mais importante, que se começou a questionar o lugar da artista na historiografia de arte portuguesa¹⁰.

Em alguns casos o trabalho de campo passa por autênticas «escavações arqueológicas»¹¹, na tentativa de procurar dados — por vezes tão elementares como uma simples data e local de nascimento — que permitam conhecer e compreender melhor a vida, o percurso e a obra da artista. No fundo as peças para se ir construindo e completando o puzzle. Os exemplos das pintoras Irene Seixas e Esther Relvas de Figueiredo são representativos desse trabalho que ainda está por fazer. Basta compararmos, por exemplo, as presenças em alguns catálogos de exposições e as

da Arte. Associação Portuguesa de Historiadores de Arte: boletim, 2004. Disponível em < <https://apha.pt/archives/81> > ; Idem - «Como leões: as senhoras artistas do Grupo do Leão (1881-1888)». In *Falar de mulheres: História e historiografia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, 113-126.

⁷ PEDRO, Fernanda — *Vida e obra da pintora Josefa Grenó*. Lisboa: Universidade Lusitana, 2002. Dissertação de Mestrado em História da Arte.

⁸ MOURATO, António — *Maria de Lourdes de Mattos Braamcamp: vida e obra*. Lisboa: Bertrand Editora, 2011 ; MONTE, Gil do — *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas Amadores e Técnicos Eborenses: A-L*. 2.ª ed. Évora, 1982, p. 25-26; PAMPLONA, Fernando de — *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2.ª ed. vol. II. Barcelos: Livraria Civilização, 1987-1988.

⁹ VICENTE, Filipa Lowndes — *A Arte sem história: mulheres e cultura artística*. Lisboa: Athena (Babel), 2012.

¹⁰ MOURATO, António, *op. cit.*

¹¹ LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel Henriques da - «Quantas ausências? Antes e depois de Paula Rego: mulheres pintoras em Portugal». In *Mulheres pintoras em Portugal. De Josefa de Óbidos a Paula Rego*. Lisboa: Esfera do Caos, 2013, p.9-15 ; VICENTE, Filipa Lowndes ; VICENTE, Ana - «Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX». In *Faces de Eva: estudos sobre a mulher*. N.º 33. Lisboa: Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, 2015, p.37-51 ; VICENTE, Filipa Lowndes, *op.cit.*

menções das obras apresentadas, a crítica e as ausências de referências em alguns dos principais estudos de arte. Afinal, como se analisa e questiona o que não se conhece?

A par dos silêncios, das linhas em branco nos principais estudos sobre a Arte portuguesa, e não só, estão as ausências nos Museus. Do leque de senhoras aqui mencionadas, algumas, como Esther Relvas de Figueiredo ou Lourdes Braamcamp estão representadas em menos de três espaços museológicos nacionais. Não sendo também significativo, o número de obras nessas colecções. Para além do MNFMC, Lourdes Braamcamp está representada nas colecções do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) e no Museu Nacional Grão Vasco (MNGV). Fazem parte da colecção de pintura do MNSR: três desenhos a carvão, pastel e lápis (inv. 950), (inv. 951) e (inv. 101) e da colecção de pintura do MNGV uma aguarela (inv. 2720) e uma pintura a óleo (inv. 2550). A grande maioria das obras identificadas da autoria da pintora estão disseminadas por colecções particulares. No caso de Esther Relvas de Figueiredo, o MNFMC é a única instituição que tem à sua guarda uma obra da artista. A maior parte das obras identificadas estão também disseminadas em colecções particulares.

Em 2022, no âmbito do programa de Doutoramento em História da Arte na Universidade de Évora, demos início a uma investigação cujo foco incide precisamente nas mulheres artistas representadas nas colecções do MNFMC. Intitulada «(Des) conhecidas da colecção. As mulheres artistas do

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo», insere-se num protocolo estabelecido entre a Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. e a antiga Direcção Geral do Património Cultural (actual Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.). Estamos a desenvolvê-la na Universidade de Évora e no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo com orientação científica de Sandra Leandro, Directora do Museu e Professora Associada na Universidade de Évora. Historiadora de Arte e uma das maiores referências no estudo da prática artística feminina em Portugal.

As artistas aqui mencionadas são algumas das protagonistas do nosso estudo, cujos resultados têm vindo a ser apresentados ao longo destes três anos. De seguida iremos traçar a vida, o percurso e a produção artística, de um nome que caiu completamente no esquecimento: Esther Relvas de Figueiredo. Nenhum estudo lhe foi dedicado. Tornemo-la assim, visível. Analisaremos ainda como se desenrolou o processo de incorporação da sua obra no MNFMC, o enquadramento e a relação com as restantes peças da colecção de pintura do Museu.

Esther Relvas de Figueiredo (Faro, 1925 – Barcelona, 2013): pintura de Paisagem

«— Entre todos, os que mais falam à minha alma, são as paisagens, embora também sinta uma grande atracção para o Retrato.»¹²

Esther Relvas de Figueiredo

ENTRE TERRAS DO SUL E A AFIRMAÇÃO DO GOSTO PELA PINTURA

Esther Relvas de Figueiredo nasceu no dia 10 de Março de 1925, na freguesia de São Pedro na cidade de Faro. Filha de Francisco de Figueiredo (1900-1988), marceneiro, natural da freguesia da Sé em Faro e de Amábíla Luísa Relvas de Figueiredo (1902-1925), doméstica, natural da freguesia de São Pedro da mesma cidade Algarvia¹³. Por motivo de doença, Amábíla Figueiredo faleceu dias depois do nascimento de Esther. Perante o trágico acontecimento e um cenário de dificuldades financeiras, Francisco Figueiredo decidiu entregar a menina aos cuidados absolutos de outro casal sem filhos — sua irmã Ester Conceição Figueiredo e seu cunhado Joaquim Coelho:

O teu pai, Francisco Figueiredo (meu querido Tio Chico), casou-se com a Tia [Amábíla] Luíza, em Faro e na data de 12 de Abril de 1924. Deste casamento, nasceu em



FIG. 2 ▶ Esther Relvas com 10 anos, 1935.
Arquivo particular



FIG. 3 ▶ Esther Relvas ao piano, 1944.
Arquivo particular

¹² «A pintora Esther Relvas realizará em Outubro uma exposição individual em Évora». In A Defesa. N.º 2041. Évora: A Defesa, (11 Agosto 1962), p. 1 e 8.

¹³ Arquivo Distrital de Faro (ADF). Assento de nascimento de Esther Relvas de Figueiredo. Conservatória do Registo Civil de Faro. Assento n.º 599, 2014, processo n.º 637, 2014; ADF. Assento de nascimento de Francisco de Figueiredo. Paróquia de Nossa Senhora da Assunção da Sé. Livro de Registos de Baptismos, assento n.º 66, liv.058, 1900. Ref.ª : PT/ADFAR/PRQ/FAR05/001/00058. [Em linha]. [Consult. 20 Jan. 2023]. Disponível em < <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/4b0dc5c3fcbd4b6f92f63dea4d205923> > ; ADF. Assento de nascimento de Amábíla Augusta Relvas de Figueiredo. Paróquia de São Pedro. Livro de Registos de Baptismos, assento n.º 142, liv.056, 1904. Ref.ª : PT/ADFAR/PRQ/FAR04/001/00056. [Em linha]. [Consult. 20 Jan. 2023]. Disponível em < <https://digitarq.arquivos.pt/en/documentDetails/aea2126f4ce44fa78ff75bb560d40801> >.

10 de Março de 1925, uma filha, mas por infelicidade e doença esta Senhora tua mãe, faleceu dias depois do parto. Por reunião e acordo familiar, a “menina” foi entregue aos cuidados absolutos da Tia Ester, casada recentemente com o Tio Joaquim Coelho, sem filhos. O teu baptizo [sic] foi feito naquela ocasião com o familiar nome de Ester¹⁴.

Por testemunho, sabe-se que Esther manteve sempre, ao longo do seu percurso, uma relação muito próxima com o casal. Nos anos 60, em homenagem à senhora que sempre sentiu e apelidou de mãe, Esther pintou-lhe um Retrato a óleo. Obra que se encontra hoje preservada numa colecção particular.

O primeiro contacto com o desenho aconteceu na escola, na cidade de Lagos, onde Esther viveu, pelas palavras da artista, uma «alegre meninice»¹⁵. Desconhece-se se terá aprendido e praticado com algum mestre em atelier. Mas sabe-se, que foi no tempo em que brincou pelas ruas da cidade algarvia que compreendeu o amor que nutria pela pintura e o quanto gostava de pintar:

Ainda prevalece, na minha alma, o amor que tenho ao meu Algarve, e de modo muito particular à cidade de Lagos que me acarinhou na minha alegre meninice (...)

— [A Defesa] E há já muitos anos que sente vocação para a pintura?

— [Esther] Posso dizer que nasceu comigo. Desde os

bancos da escola que sinto atracção para o desenho, sendo o meu grande sonho a pintura¹⁶.

Jovem de profunda sensibilidade, Esther também se dedicou ao piano, sendo comum animar os serões familiares. Gosto e hábito, segundo testemunho familiar, que manteve ao longo da sua vida.

Na década de 40, a família mudou-se para Évora. Joaquim Coelho era responsável pela estação ferroviária de Lagos, tendo sido transferido para a estação de caminhos de ferro de Évora.

No final do ano de 1952, Esther, com 27 anos, solteira, efectuou um pedido de passaporte para se deslocar até Espanha¹⁷. País e, como veremos mais à frente, onde acabaria por contrair matrimónio e fechar os olhos pela última vez.

¹⁴ Documento escrito alusivo ao acordo familiar entre Francisco Figueiredo e os novos pais adoptivos de Esther Relvas (sem data). Agradecemos a Luísa Fernandes o envio da documentação do arquivo particular e a transmissão de algumas destas informações.

¹⁵ «A pintora Esther Relvas realizará em Outubro uma exposição individual em Évora». In A Defesa. N.º 2041. Évora: A Defesa, (11 Agosto 1962), p.1.

¹⁶ Idem, p.1 e 8.

¹⁷ Arquivo Distrital de Évora (ADÉ). Pedido de passaporte de Esther Relvas de Figueiredo para Espanha. Livro de Registo de Passaportes, n.º10, 1952-1954, p. 39. Ref.ª : PT/ADEV/AC/GCEVR/H/D/002/0010. [Em linha]. [Consult. 20 Jan. 2023]. Disponível em <<https://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1482322>>.

ACTIVIDADE ARTÍSTICA: A PINTURA DE PAISAGEM E A PRÁTICA RETRATÍSTICA

No dia 6 de Novembro de 1960, pelas 16h00, foi inaugurada a *Exposição de Artes Plásticas*, no âmbito do *Festival de São Lucas*, no Museu Regional de Évora. Assim se designava então o actual Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo¹⁸. Com organização de, entre outros, Manuel Carvalho Moniz (1910-2000), Armando Nobre de Gusmão, Director da Biblioteca Pública e do Arquivo Histórico de Évora e o principal responsável da comitiva, Paulino Ramos (1923-1999) e Maria de Lourdes Varregoso (1936-2018), contou com o alto patrocínio e imprescindível colaboração da Fundação Calouste Gulbenkian¹⁹. No campo da Pintura e Desenho expuseram um total de quarenta e dois artistas. Dórdio Gomes (1890-1976), Estrela Faria (1910-1976), pintores consagrados da segunda geração modernista, Alberto Cutileiro (1915-2003), João da Silva Palolo (1946-2000) e Esther Relvas de Figueiredo foram alguns dos nomes que marcaram presença. Um dos géneros mais representados foi a pintura de Paisagem e vários foram os olhares que se concentraram e exaltaram a luz, as ruas estreitas e sinuosas e o património arquitectónico da cidade de Évora. E não só, também de outras cidades e vilas alentejanas. A destacar as aquarelas *Porta Nova* e *Largo de Alexandre Herculano*, de Alberto Cutileiro, as pinturas a óleo *Da minha janela* (Évora Nocturna), de Augusto Barrisco, *Paisagem* (Vila Viçosa), de Leolinda Trindade (1934) e *Évora ao longe* e *Vista de*

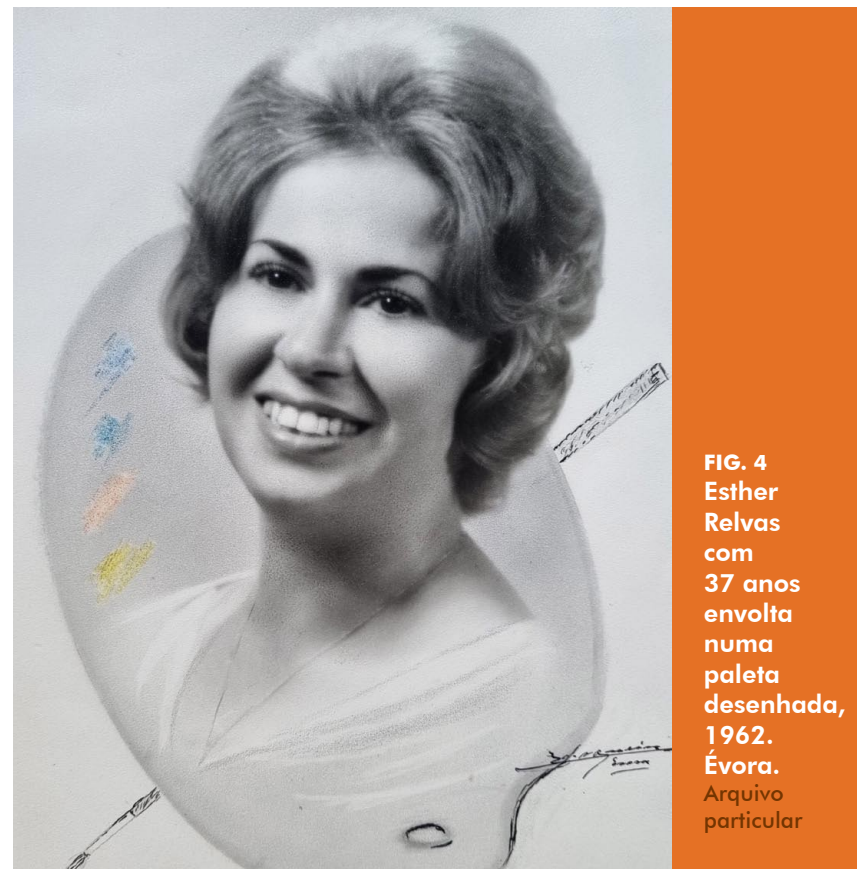


FIG. 4
Esther
Relvas
com
37 anos
envolta
numa
paleta
desenhada,
1962.
Évora.
Arquivo
particular

¹⁸ Festival de S. Lucas. *Exposição de Artes Plásticas e Ciclo de Conferências — Relatório*. Évora: [s.n.], 1963, p. 2. «Esta inauguração foi extraordinariamente concorrida, tendo-se registado a presença de um elevado número de pessoas, cerca de 2.000, representativas do escol eborense, intelectual, artístico e social».

¹⁹ Arquivo Histórico do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo/Museu de Évora (ARQHME). Ofício de Mário Tavares Chicó ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 11 de Novembro de 1960. Ref.º ARQHME/I/A/Pasta 1, n.º 40/60. A destacar ainda a colaboração da Junta Distrital de Évora, o Governo Civil do Distrito de Évora, a Comissão Municipal de Turismo de Évora e a Firma Archimínio Caeiro.

*Cabeço de Vide de Esther Relvas*²⁰. A mostra, bem acolhida pela crítica como se pode comprovar no *Relatório* realizado no âmbito da exposição²¹, esteve patente no Museu até ao dia 27 de Novembro. Meses depois do encerramento do evento²², Mário Tavares Chicó (1905-1966), Director da instituição, fez um requerimento à Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes — tutelada pelo Ministério da Educação Nacional — para a aquisição de uma obra para a colecção do Museu: a paisagem assinada e datada, *Évora ao longe* da autoria de Esther Relvas de Figueiredo:

Tenho a honra de solicitar a V. Ex.^a que este Museu seja autorizado a adquirir a pintura a óleo “Évora ao longe” da autoria da pintora D. Ester Relvas de Figueiredo pela quantia de 3.500\$00 (três mil e quinhentos escudos). Esta pintura de interesse cidadão foi exposta nas salas deste Museu, quando do Festival de S. Lucas, manifestação artística subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian²³.

O pedido foi aceite e a decisão comunicada ao Director do Museu no dia 11 de Março de 1961²⁴. Passaria assim Esther Relvas a estar representada no Museu.

Numa entrevista dada ao semanário eborense *A Defesa*, no dia 11 de Agosto de 1962, no âmbito da sua primeira exposição individual em terras algarvias, a artista expressou o seu grande contentamento pelo facto da sua pintura ter sido adquirida pelo Museu de Évora. Esther Relvas

demonstrará sempre uma profunda ligação emocional com o Alentejo e os alentejanos:

Antes de mais nada, quero pedir aos Alentejanos, que muito admiro e estimo, que não vejam nesta minha atitude, de procurar o Algarve para a minha primeira exposição individual, qualquer sombra de menos apreço pelo Alentejo (...) Mas como algarvia que sou, senti nascer em mim esta ideia (...) Tive também a agradável honra de um dos meus quadros ser adquirido pelo Museu Regional de Évora²⁵.

A aquisição da obra de Esther, e de outras de diferentes artistas, foi registada no *Relatório* de 1963. Foi ainda realçada a importância, a par do interesse do público, das acções mecenas:

Que a maioria das obras tinha verdadeiro merecimento, mostra-o o interesse do Público e de alguns destacados

²⁰ *Festival de S. Lucas. Exposição de Artes Plásticas* [catálogo da exposição]. Évora: [s.n.], 1960.

²¹ *Festival de S. Lucas. Exposição de Artes Plásticas e Ciclo de Conferências — Relatório*. Évora: [s.n.], 1963, p.5-8.

²² O Festival São Lucas encerrou no dia 4 de Dezembro.

²³ ARQHME. Ofício de Mário Tavares Chicó ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 7 de Março de 1961. Ref.^a ARQHME/H/A/, cx.2, aquisição, n.º 20/61, Lº 3.

²⁴ ARQHME. Ofício do Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes ao Director do Museu Regional de Évora, 11 de Março de 1961. Ref.^a ARQHME/H/A/, cx.2, aquisição, n.º 2-K/35(4).

²⁵ «A pintora Esther Relvas realizará em Outubro uma exposição individual em Évora». In *A Defesa*. N.º 2041. Évora: A Defesa, (11 Agosto 1962), p. 1 e 8.

mecenas das artes, que não regatearam louvores e souberam compensar os artistas, adquirindo trabalhos expostos, designadamente os seguintes: (...) “Parque” — óleo de Estrela Faria (...) adquirido pela benemerita Fundação “Calouste Gulbenkian” (...) “Vista parcial de Évora” — óleo de Piteira (Bernardino António Piteira), adquirido pelo Excelentíssimo Senhor José Félix Mira, ilustre Governador Civil do Distrito de Évora; n.º 60 do catálogo — “Vista de Cabeço de Vide” — óleo de Esther Relvas (Esther Relvas de Figueiredo), adquirido pelo Museu Regional de Évora, para a sua secção de Arte Moderna (em organização)²⁶.

Ao comparar os dois documentos – o ofício da compra da pintura de Esther e o *Relatório* de 1963 – deparamo-nos com informações contraditórias. No lugar de *Vista de Cabeço de Vide*, descrito no relatório, deveria constar Évora ao longe, óleo comprado pelo Museu Regional de Évora em 1961. Contudo, ao observamos e analisarmos pormenorizadamente a obra, é na verdade mais provável que estejamos perante uma representação da vila do Município de Fronteira do que da cidade de Évora. Importa salientar, que no Arquivo Histórico do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, não foi encontrado nenhum documento alusivo à aquisição ou doação da pintura com o nome *Vista de Cabeço de Vide*. Ter-se-á tratado de algum acordo e/ou troca verbal sobre a peça? E qual o paradeiro da pintura *Évora ao longe*?

O gosto pelo trabalho da artista, o tema pintado, o enquadramento e a comparação da obra de Esther com outras peças da colecção de pintura do Museu, poderão ter sido determinantes para Mário Tavares Chicó.

Consultaram-se vários catálogos de exposições e outras referências e não foram encontradas informações de que Esther Relvas tenha exposto antes da mostra no Museu Eborense. Assim, assume-se 1960 como o ano em que a pintora iniciou a sua actividade expositiva. Na entrevista dada ao semanário *A Defesa* em 1962, Esther fez questão de realçar esse momento marcante e dos cumprimentos «elogiosos» de José de Azeredo Perdigão (1896-1993), presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian:

[*A Defesa*] — Sabemos que já tem contribuído, com alguns dos seus valiosos quadros, para algumas exposições. Importa-se de dizer alguma coisa sobre elas e os resultados obtidos?

[Esther] — As exposições, em que tomei parte, deixaram-me recordações agradáveis. Da primeira, em 1960, não posso esquecer as felicitações de várias entidades oficiais, nomeadamente os cumprimentos elogiosos do Ex.º Senhor Dr. Azeredo Perdigão²⁷.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 4-5.

²⁷ «A pintora Esther Relvas realizará em Outubro uma exposição individual em Évora». In *A Defesa*. N.º 2041. Évora: A Defesa, (11 Agosto 1962), p.1.

Para além da pintura *Vista de Cabeço de Vide* (inv. ME 1435), hoje guardada nas reservas do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, a artista apresentou mais quatro óleos no certame: duas paisagens *Entardecer* e *Évora ao longe* e dois Retratos²⁸. Como foi referido, Esther pintou, nos primórdios da década de 60, um Retrato de sua mãe Ester Conceição. Questionamo-nos se terá sido um dos dois Retratos a óleo apresentados no então Museu Regional de Évora?

Na paisagem não habitada, *Vista de Cabeço de Vide*, sobressaem a paleta cromática de tons neutros, com predominância para as cores verde, castanha e azul e as pinceladas pouco densas e irregulares. É possível identificar, pintada a branco, a fachada da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Candeias. Na outra extremidade, separada pela muralha, tratar-se-á de uma representação da Torre do Relógio.

Em 1961 a artista algarvia recebeu um convite do Presidente do Lusitano Ginásio Clube (Clube desportivo eborense), Serafim de Jesus Silveira Júnior, para expor algumas obras numa das salas do Clube. A mostra foi bem acolhida e Esther Relvas contou com «palavras do maior apreço [dos visitantes e em particular] de sua Ex.^a o Senhor Ministro da Educação Nacional»²⁹.

No dia 5 de Agosto de 1962 foi inaugurada a *Exposição de Pintura de Esther Relvas* no Museu Regional de Lagos³⁰. O *Ecós do Algarve* destacou o evento na primeira página realçando o «rico conjunto de trabalhos» apresentado por



FIG. 5 ▶ Esther Relvas de Figueiredo – *Vista de Cabeço de Vide*, 1960. Óleo s/platex, 49 x 64 cm. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 1435. Cortesia MNFMC/Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.. ©Foto: Andreia Santos Silva, 2023.

²⁸ Festival de S. Lucas. *Exposição de Artes Plásticas* [catálogo da exposição]. Évora: [s.n], 1960.

²⁹ «A pintora Esther Relvas realizará em Outubro uma exposição individual em Évora». In *A Defesa*. N.º 2041. Évora: *A Defesa*, (11 Agosto 1962), p.1 e 8.

³⁰ *Exposição de Pintura de Esther Relvas* [catálogo da exposição]. Lagos: Museu Regional de Lagos, 1962.



FIG. 6 e 7 ► Esther Relvas de Figueiredo — *Vista de Cabeço de Vide (pormenores)*, 1960.

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. N.º de inv. ME 1435.

Esther que testemunhou uma «sólida ciência da cor e do desenho» da parte da pintora, como a sua profunda sensibilidade³¹. Foi a primeira — e única — exposição individual de Esther Relvas de Figueiredo:

A exposição de pintura de Esther Relvas (...) trouxe aos numerosos visitantes um vivo testemunho do grau cultural e do nível espiritual da simpática artista (...) prendeu um público (...) sob um encanto sem fim renovado pela variedade da colecção apresentada (...) alguns [trabalhos] obrigam a uma admiração mais marcada pelas sugestivas profundezas das perspectivas; a suavidade dos últimos planos acusando com felicidade a energia dos primeiros; a justeza da luz; a frescura e a verdade

das paisagens e dos calmos burgos algarvios agrupando os seus pitorescos casarios revestidos dum branco suavemente diluído no azul dos céus; clara e variada transparência de esmeralda dum mar repousando preguiçosamente sobre o doirado das praias; a atmosfera medieval tão vigorosamente restituída aos monumentos, que são os últimos guardas do belo passado de Portugal. Esther Relvas é uma algarvia que honra a sua província e de quem, seguramente, muito teremos que falar no decorrer dos anos para exaltar os seus sucessos³².

A artista apresentou cinco dezenas de obras. Sobre tudo pinturas de Paisagem. Também uma Natureza Morta e alguns Retratos. A destacar: *Castelo de Monsaraz*, *Luz da manhã*, *Oliveiras*, *Sobreiros*, *Guadiana*, *Vista de Lagos*, *Perdizes* e *Pôr do Sol* ³³. Identificámos duas pinturas, preservadas hoje numa colecção particular, que acreditamos terem figurado no certame. São elas: *Natureza morta com frutos e jarro*, assinada e datada, 1955 e *Praia do Camilo (Lagos)*, assinada e datada, 1961 e que aqui apresentamos pela primeira vez. Ambas pinturas a óleo sobre platex.

³¹ «Esther Relvas expõe os seus trabalhos de pintura no Museu Regional de Lagos» [Em linha]. *Ecos do Algarve*, 1962. [Consult. 5 Fev. 2024]. Disponível em < <https://hemeroteca.ualg.pt/pesquisa/item?recordID=49705355-25-bd-453a-84ba-71632c48fe46&pubDate=1962> >.

³² Idem.

³³ *Exposição de Pintura de Esther Relvas* [catálogo da exposição]. Lagos: Museu Regional de Lagos, 1962.

Em *Praia do Camilo (Lagos)*, a artista demonstra desenvoltura na aplicação da cor e a preferência para as pinceladas rápidas e em direcções variadas. Nesta composição marítima, Esther faz uso de tons contrastantes para demarcar duas áreas distintas: o elemento rochoso pintado com diferentes tons de castanho e algum sombreamento a negro e o mar representado com distintas tonalidades de azul. As manchas de espuma branca dissolvem-se no ritmo e movimento do mar. A artista compõe o céu com pinceladas incertas, variações cromáticas acinzentadas, azuladas e em tons pastel, como se se anunciasse o entardecer. Nesta praia algarvia de areia fina e doirada avistam-se ainda duas gaivotas a sobrevoar o mar e uma pequena embarcação ao longe.

Na entrevista dada ao semanário católico e regionalista, em Agosto de 1962, salientou a sua preferência pelo género da Paisagem, apesar de também se ter dedicado à prática retratística³⁴. Breve parêntesis para realçar que para além do *Retrato de Ester Conceição Figueiredo* de 1960, pintado a óleo e aqui mencionado, temos conhecimento de outro da sua autoria preservado numa colecção particular. Trata-se do *Retrato de Luísa Fernandes*, a grafite e carvão, de 1974, assinado. Retrato esse que Esther fez na capital da Catalunha e cujo momento foi captado pela lente de um familiar. Mas retomemos as palavras da artista. Na entrevista dada ao semanário eborense, Esther revelou que, no que às «correntes de arte» diz respeito, a sua preferência



FIG. 8 ► Esther Relvas de Figueiredo – *Praia do Camilo (Lagos)*, 1961. Óleo s/platex, 50 x 41 cm.

Colecção particular. ©Foto: Luísa Fernandes, 2025.

recaia «para os moldes clássicos»³⁵. De facto, das obras que analisámos e mencionámos, sobretudo as pinturas de Paisagem, é possível identificar uma certa aproximação e aprendizagem com a escola naturalista da 2.ª geração

³⁴ «A pintora Esther Relvas realizará em Outubro uma exposição individual em Évora». In *A Defesa*. N.º 2041. Évora: A Defesa, (11 Agosto 1962), p.1 e 8.

²⁵ Idem.

tendo provavelmente como referência alguns nomes como Jaime Murteira (1910-1986), paisagista, discípulo de António Saúde (1875-1958) e Frederico Aires (1887-1963) ou Carlos Augusto Ramos (1912-1983), pintor coimbrão, discípulo de Manuel Rodrigues, tendo sido atribuída a Bolsa José Malhoa em 1948³⁶. Ainda na mesma linha, é provável que a técnica do pintor alentejano João de Alegria Barata (1918-1984), tenha interessado a Esther Relvas de Figueiredo. Em particular e, para além da temática, o domínio na aplicação das tintas, o tratamento da luz ou as pinceladas rápidas e irregulares.

A pintora tinha o hábito de assinar e datar as suas obras. Até ao momento, não se conhecem outros trabalhos, no campo do desenho e da pintura, que tenham sido produzidos entre as décadas de 80 e 90, período em que Esther passou a viver de forma permanente em Barcelona. Seria interessante compreender se terá tido contacto — fora do contexto nacional — com outros mestres. Se terá observado e estudado outras técnicas de pintura. E de que forma influenciaram — e se influenciaram — a sua produção artística. Sabe-se, no entanto, que durante esse período Esther dedicou-se com mais afinco a outro labor que muito apreciava: a cerâmica artística e decorativa³⁷. Alguns exemplares — que foram produzidos na esfera privada e com o objectivo de lá permanecerem, portanto, sem um fim de exposição ou comercialização — encontram-se preservados em colecções particulares.

No dia 13 de Abril de 1963 inaugurou o 59.º *Salão da Primavera* na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa³⁸. Esther Relvas de Figueiredo marcou presença no certame ao lado de, entre outros, Margarida Tamegão (1901-1991), Espiga Pinto (1940-2014) e Jaime Murteira³⁹. Apresentou uma pintura a óleo e mais uma vez mereceu destaque a pintura de Paisagem. Em particular a paisagem alentejana: *Arrabalde de Monsaraz*⁴⁰. Na crítica ao Salão Anual de Pintura, na rua Barata Salgueiro, a obra de Esther Relvas não ficou de fora. Para o *Diário de Notícias* a artista apresentou um «óleo de relativa significação artística»⁴¹. Segundo o *Notícias d'Évora*, Esther Relvas foi uma das artistas que se destacou no *Salão da Primavera*⁴². O público pôde apreciar as mais de 140 obras expostas até ao dia 23 de Abril.

³⁶ Vejam-se algumas notas biográficas em FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, vol. II ; PAMPLONA, Fernando de, *op. cit.*

³⁷ «A Arte por atracção, a função pública por dever presentes na vida da pintora Esther Relvas» In *Actividades Nacionais*. (14 Nov. 1978), p. 8. Agradecemos a Luísa Fernandes o envio deste documento do arquivo particular.

³⁸ «Exposições de Arte. Salão da Primavera». In *Diário de Notícias*. Lisboa: Diário de Notícias, (13 Abril. 1963), p.6.

³⁹ 59.º *Salão da Primavera: pintura, aquarela, desenho, gravura e escultura* [catálogo da exposição]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1963.

⁴⁰ Esta pintura é reproduzida a preto e branco no catálogo. Contactaram-se diversas entidades na tentativa de localizar esta pintura de Esther. Mas sem sucesso. É provável que pertença a uma colecção particular.

⁴¹ «Exposições de Arte. O LIX Salão da Primavera: verdadeiro acontecimento no mundo das artes plásticas». In *Diário de Notícias*. Lisboa: Diário de Notícias, (14 Abril. 1963), p.7.

⁴² Alvarenga, Elisa de — «Arte e Artistas. Salão da Primavera». In *Notícias d'Évora*. N.º 18.870. Évora: Notícias d'Évora, (14 Maio. 1963).

No ano de 1970 Esther Relvas foi convidada a expor na *Exposição de Pintura — o Homem e a terra alentejana*, na Federação Nacional dos Produtores de Trigo em Évora. No campo da pintura, ao lado de João Barata (1918-1984), Estrela Faria, Dórdio Gomes ou Fausto Gonçalves (1893-1947), pintor representado no MNFMC (inv. ME 584), Esther Relvas apresentou dois óleos: *Paisagem Eborense* e *Évora ao longe*, esta última, como vimos, exposta em 1960 no Museu Regional de Évora⁴³. Por lapso, esta obra foi registada no catálogo da exposição com uma designação errada: «83 Paisagem (Monsaraz) (...) 1960, Col. do Museu Regional, 83 Paisagem (Monsaraz) (...) 1960, Col Particular»⁴⁴. Designação que também foi inscrita no verso da pintura, dando origem a alguma confusão no momento da inventariação da obra no Museu. Desde essa altura, isto é, dos anos 70, que a pintura ficou incorrectamente nomeada como — *Paisagem (Monsaraz)*. Assim, repõe-se agora a atribuição e a análise correcta desta pintura.

Em 1972 Esther Relvas expôs algumas pinturas numa sala do Ministério do Trabalho, situado na Praça de Londres em Lisboa, onde também exercia funções de Escriturária e Dactilografa principal no departamento dos Assuntos Sociais⁴⁵. Foi a sua última exposição. Num artigo do *Actividades Nacionais*, na secção de Arte e Cultura, publicado no dia 14 de Novembro de 1978, esse momento foi destacado. E foi realçado o grande amor à arte que Esther, ao longo do seu percurso e mesmo perante o exercício de uma profissão



FIG. 9 ▶ Esther Relvas de Figueiredo a retratar Luísa Fernandes. Não datado (c. 1970). Barcelona. Arquivo particular

⁴³ *Exposição de pintura — o homem e a terra alentejana* [catálogo da exposição]. Évora: Comissão Executiva da Feira de S. João, 1970.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Documento de identificação de Esther Relvas de Figueiredo — Ministério dos Assuntos Sociais. Serviços Sociais. Arquivo particular.

na função pública, nunca deixou de cultivar. Inconformada, cedo compreendeu a falta de apoio e incentivo que existia, de uma forma geral, aos artistas nacionais:

Pintora por vocação e funcionária pela força das circunstâncias, Esther Relvas debate-se entre dois amores: um que lhe brota da alma — a pintura; outro o que a vida lhe impõe como natural dever de sobrevivência (...) Toda a sua vibração artística e humana se revê nos seus quadros e nas suas cerâmicas que têm encontrado inúmeros admiradores (...) a luta entre a Arte e o exercício de funções públicas mantém-se em Esther Relvas, em pleno florescimento da alma de artista com que tem sabido singrar na vida⁴⁶.

Torna-se assim claro e, à semelhança da realidade de outros artistas, que Esther compreendeu que seria difícil subsistir apenas da pintura.

MAIS DE MEIO SÉCULO DE SILÊNCIO... Nos primórdios da década de 80, Esther Relvas trocou a beleza e a serenidade da paisagem alentejana, pelo frenesim da capital da Catalunha. No dia 6 de Julho de 1983 Esther e Ricardo Escribá y Peres trocaram alianças e juraram votos em Barcelona⁴⁷. Ricardo Peres viria a falecer no final dos anos 90. Esther fechou os olhos pela última vez no dia 30 de Novembro de 2013⁴⁸. Aos que a admiraram e apreciaram a sua arte, a artista procurou sempre expressar todo o seu

apreço. Na entrevista que deu em 1962, notou:

— [Esther] Aos que já conhecem um pouco da minha arte, um muito “obrigada” pela simpatia que me têm dispensado. Aos outros, o desejo de que não lhes desagradem os meus próximos trabalhos que terei o prazer de lhes apresentar.

— [A Defesa] (...) Só nos resta agradecer (...) a atenção que a jovem artista nos dispensou, e formular os mais sinceros votos para que, na verdade, o nome de Esther Relvas venha a ser mencionado entre os maiores da pintura⁴⁹.

Esther desempenhou com todo o afincamento e total dedicação a actividade laboral e a prática artística. Apesar do rumo diferente que teve de dar à sua vida, a partir da década de 80, sabe-se, por testemunho, que nunca deixou de pintar. Esther teve um desejo e fez questão de o expressar em algumas entrevistas que foi dando ao longo da sua vida: que o seu trabalho não fosse esquecido e que

⁴⁶ «A Arte por atracção, a função pública por dever presentes na vida da pintora Esther Relvas» In *Actividades Nacionais*. (14 Nov. 1978), p. 8.

⁴⁷ ADF. Assento de nascimento de Esther Relvas de Figueiredo. Conservatória do Registo Civil de Faro. Assento n.º 599, 2014, processo n.º 637, 2014; Averbamento n.º 1, de 2014-01-14. Assento n.º 12752 de 1983, Conservatória dos Registos Centrais. Boletim n.º 330, maio 5-A, 1983.

⁴⁸ Idem. Averbamento n.º 4, de 2014-01-23. Assento de óbito n.º 2/2014 do Consulado Geral de Portugal em Barcelona, Espanha.

⁴⁹ «A pintora Esther Relvas realizará em Outubro uma exposição individual em Évora». In *A Defesa*. N.º 2041. Évora: A Defesa, (11 Agosto 1962), p.8.

o seu nome pudesse um dia ser inscrito na historiografia de arte portuguesa. Passou quase meio século, desde a última aparição de Esther Relvas de Figueiredo no meio artístico, e o silêncio sobre a sua actividade e produção artística imperou. Que a investigação em curso represente, de alguma maneira, um gesto de respeito e cumprimento do seu desejo. Com efeito, um dos objectivos primordiais

do nosso estudo: arredar do panorama da invisibilidade e do esquecimento aquelas que durante décadas, como Esther, por lá permaneceram. Afinal só é possível escrever depois de se (dar) a conhecer. Trabalho contínuo, que deverá ser feito em conjunto e de preferência numa linha interdisciplinar. Que não se extinga a luz de tantas que tanto se bateram para a alcançar. ■

Histórias de Évora e da Inquisição (Sécs. XVI-XVII). Figuras, textos e peças do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo¹

Cristina Costa Gomes

Investigadora Integrada do Centro de Estudos Clássicos
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

«O Tempo prende-nos em patamares irreversíveis.
E quando o corpo gela, cobre-nos com uma
mortalha de terra e de silêncio. A História cumpre
depois a tarefa impossível de quebrar o bloco de gelo
e animar de novo o espaço, as ideias e os corpos.»

António Borges Coelho²

Uma leitura cruzada de textos menos conhecidos e de
peças do acervo do Museu Nacional Frei Manuel do Cená-
culo (MNFMC) conduz-nos a histórias de Évora e da Inquisi-
ção nesta cidade nos séculos XVI e XVII. Nelas reconhecem-se
simultaneamente actores que desempenham um papel

- ¹ O presente texto resulta da conferência com o mesmo título, enquadrada no Ciclo «Cenáculo da História», realizada no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo a 11 de Outubro de 2025. Um agradecimento especial pelo convite à Senhora Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Professora Doutora Sandra Leandro, e a todos os colaboradores deste Museu.
- ² COELHO, António Borges — *Tudo é Mercadoria. Sobre o percurso e a obra de João de Barros*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992, p. 11.



Penção da Inquisição, séc. XVI et al. Têxteis, A: 400 x L: 217 cm.
N.º inv. ME 171. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.
Fot.: © Projecto HEDGE, PC, J.F. / Alexandre Nobre / MNFMC, MMP EPE

fundamental na sociedade portuguesa, na dupla dimensão política e religiosa, designadamente ao nível da história local (Évora), e «descobrem-se» outras personagens que representam os «rostos» esquecidos de tantas outras figuras.

E, porque falamos em actores com um papel crucial na sociedade portuguesa, na dupla dimensão político-religiosa, especificamente na cidade de Évora, aparece em primeiro plano o Cardeal D. Henrique (1512-1580). Neste caso, pelo retrato que integra o acervo do MNFMC, um óleo sobre tela datado do séc. XVIII **FIG. 1**. Neste, surge representado com as vestes cardinalícias, o brasão eclesiástico e a coroa, símbolos de um percurso de vida preenchida com as mais altas dignidades eclesiásticas (foi arcebispo de Braga — de 1533 a 1540, de Évora — de 1540 a 1564 e de 1575 a 1578 e de Lisboa — de 1564 a 1570; inquisidor-geral — de 1539 a 1578 e cardeal — desde 1545) e seculares (regente na menoridade de D. Sebastião — de 1562 a 1568 e rei depois da morte de D. Sebastião — de 1578 a 1580).³

Mas, nesta pintura, outro pormenor associa D. Henrique à cidade de Évora, aqui por meio da sua vertente cultural ou do ensino, a planta do projecto para a construção do Colégio do Espírito Santo, que o próprio confiou à Companhia



FIG. 1 ► Retrato do Cardeal D. Henrique, séc. XVIII. Óleo s/tela, A: 195 x L: 151 cm. N.º inv. ME 1570. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em depósito na Universidade de Évora. Foto: ©Projecto HEDGE, PC, I.P. / Alexandre Nobre / MNFMC, MMP, E.P.E.

³ Sobre a figura de D. Henrique veja-se POLÓNIA, Amélia — D. Henrique. O Cardeal-Rei. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 1.ª ed. 2006.

de Jesus, em 1550⁴. Ainda as obras decorriam e já solicitava a Roma a transformação do Colégio em Universidade, o que veio a suceder em Abril de 1559, mediante a Bula *Cum a nobis* do papa Paulo IV. A Universidade foi inaugurada em Novembro desse ano.

D. Henrique assume-se como uma das figuras políticas e religiosas mais proeminentes do séc. XVI, em Portugal, sendo importante realçar a sua estreita ligação a Évora e ao tribunal da Inquisição, que funcionava nessa cidade, e necessariamente às histórias e textos de outros indivíduos menos conhecidos — uns que gozaram da sua especial proteção e apoio, por ele beneficiados com altas dignidades eclesiásticas e seculares, e outros a quem terá perseguido ou retirado o seu apoio.

D. Henrique foi o primeiro arcebispo de Évora⁵, dignidade que ocupou em dois períodos cronológicos (entre 1540 e 1564 e de 1575 a 1578), e que desempenhou um papel fulcral no primeiro período do estabelecimento da Inquisição portuguesa (criada na sua forma definitiva em 1536), tendo sido responsável pela criação de um Conselho Geral e pela organização da censura inquisitorial.

Na verdade, D. Henrique permanece à frente do arcebispado de Évora desde 1540 a 1578, tendo designado, no interregno desse período (1564-1574), D. João de Melo e Castro para desempenhar essa dignidade. Com a morte deste último, volta a ser arcebispo de Évora, o que nos dá a dimensão da sua profunda ligação a essa cidade.



FIG. 2 ▶ Arca, meados do séc. XVI. Tribunal do Santo Ofício de Évora. N.º inv. ME 899. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. ©Foto: MNFMC/MMP, E.PE.

Do período do cardeal D. Henrique e proveniente da Inquisição de Évora é a arca/cofre do MNFMC **FIG. 2**. Esta arca só era aberta com quatro chaves, que se encontravam em poder respectivamente do juiz, tesoureiro, promotor e escrivão do Santo Ofício, o que nos dá a ideia do sigilo

⁴ LOBO, Rui — «The College — University of Espírito Santo (Holy Ghost) of Évora», 2023. In *Conimbricenses*. <https://www.conimbricenses.org/encyclopedia/college-university-espirito-santo-evora/> (Data do último acesso: 19/04/2026).

⁵ O rei D. João III solicita ao papa o provimento do bispado de Évora em D. Henrique, seu irmão, com o pedido para que Évora fosse elevada a igreja arquiépiscopal, o que veio a suceder em 1540 pela Bula *Gratiae Divinae Praemium* do Papa Paulo III. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Manuscritos da Livraria, n.º 1222(8).



FIG. 3 ► Pendão da Inquisição, séc. XVII et al. Têxteis, A: 400 x L: 217 cm. N.º inv. ME 171. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. ©Foto: Projecto HEDGE, PC, I.P. / Alexandre Nobre / MNFMC, MMP, E.P.E.

máximo exigido em matérias relacionadas com este tribunal no período em que dava os primeiros passos⁶.

Afinal quem era D. João de Melo e Castro a quem D. Henrique confiou o arcebispado de Évora? Podemos seguramente afirmar que foi uma pessoa que gozou da sua mais elevada confiança, uma espécie de seu «braço direito», e é outra das figuras que ficou estreitamente unida à história de Évora e à sua Inquisição. O MNFMC testemunha a actividade deste tribunal ao longo do tempo com várias marcas no seu acervo. Bastará contemplar o estandarte de seda da Inquisição de Évora, datado de 1623 **FIG. 3**, com a representação das armas deste tribunal: a cruz, ao centro, que representa a Fé; ladeada, de cada um dos lados, pela espada, que simboliza a luta com a heresia; e a oliveira, que simboliza a reconciliação com a Igreja. É a mesma representação iconográfica do documento intitulado «Do estilo do Santo Officio» escrito em Évora, em 1627 **FIG. 4**. Estes mesmos símbolos são os que se encontram representados no sinete da Inquisição **FIG. 5** de Évora, do séc. XVII, que serviu para selar e autenticar correspondência e documentos importantes deste tribunal.

⁶ Para uma melhor descrição das peças do acervo do MNFMC veja-se BRANCO, Manuel J. C.; LOPES, Bruno; OLIVAL, Fernanda (org.) — *Marcas da Inquisição de Évora: acervos do Museu e da Biblioteca Pública*. Catálogo. Lisboa: Apenas Livros, 2016.

⁷ ANTT, Tribunal do Santo Officio, Inquisição de Évora, Liv. 104.

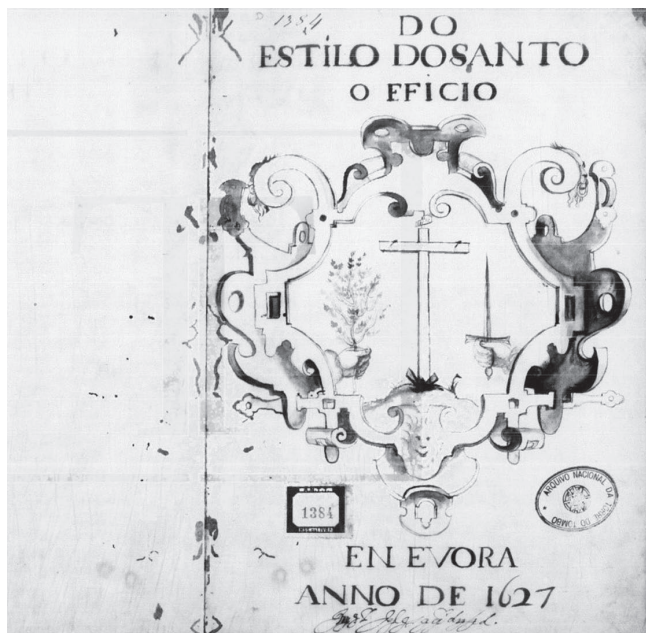


FIG. 4 ► ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Évora, Liv. 104.



FIG. 5 ► Matriz sigilar (sinete), séc. XVII. Núcleo em ferro revestido de liga metálica, 3, 4 dim. maior; 3, 2 dim. menor. N.º inv. ME 3031. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. ©Foto: MNFMC/MMP, E.P.E.

Da biografia de D. João de Melo e Castro, ainda há alguns anos insuficientemente conhecida, apontam-se apenas os dados mais importantes para a compreensão da sua importância na sociedade portuguesa do séc. XVI e para atestar a sua profunda conexão à cidade de Évora⁸.

D. João de Melo era natural de Vila Viçosa, filho de pais ilustres. Desconhece-se a data do seu nascimento. Sabe-se que morreu no ano de 1574, em Évora, já avançado em anos. Estudou Direito Pontifício em Salamanca. De regresso a Évora, o infante cardeal D. Afonso admitiu-o como seu capelão, cargo que ocupava ainda em 1539. Dada a

confiança que o Cardeal Infante D. Afonso depositava neste homem, o primeiro inquisidor geral, Fr. Diogo da Silva, nomeou-o, a 10 de Outubro de 1536, como um dos primeiros deputados do Conselho Geral do Santo Ofício. Sucederam-se, então, as suas várias nomeações: a 22 de Outubro de 1536, como inquisidor de Évora, embora Diogo Barbosa Machado aponte outra data de nomeação (10/10/1536); a 13 de Fevereiro de 1538, como um dos primeiros deputados da Mesa da Consciência; e a 16 de Julho de 1539 como inquisidor de Lisboa, pelo novo inquisidor geral, precisamente o cardeal D. Henrique. Entretanto, do tribunal da Inquisição de Lisboa foi nomeado presidente do Desembargo do Paço e, a 31 de

Maio de 1540, como desembargador da Casa de Suplicação, ocupando este cargo durante 10 anos.

⁸ A documentação encontrada, então inédita, foi publicada em GOMES, Cristina Costa — «Subsidios para o estudo da vida e obra do arcebispo de Évora D. João de Melo». In *A Cidade de Évora*, II Série. Nº 6, 2002-2006, p. 179-196. Este estudo conheceu uma primeira versão: GOMES, Cristina Costa — «D. João de Mello (?-1574) e o Arcebispado de Évora. Subsidios para o estudo da sua vida e obra». In *A Cidade de Évora*, II Série, Nº 3, 1998-1999, p. 59-83. Ver ainda GOMES, Cristina Costa — «Castro, João de Melo e». In PROSPERI, Adriano (dir.) *Dizionario Storico dell'Inquisizione*. Vol. I. Pisa, Edizioni della Normale, 2010, p. 304.

⁹ HERCULANO, Alexandre — *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, Tomo II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975, p. 195.

Mais de uma vez substituiu o cardeal D. Henrique à frente do tribunal do Santo Ofício, em Lisboa.⁹ Da sua actuação neste primeiro período de funcionamento do tribunal em Lisboa, dá conta João Lúcio de Azevedo na *História dos Cristãos-Novos Portugueses*, pela inclusão, em apêndice documental, da carta de D. João de Melo para o rei D. João III, com a descrição do auto-de-fé ocorrido em Lisboa, em 1544, preparado e dirigido pelo mesmo. Neste auto-de-fé foram proferidas 20 sentenças de morte e para além destas, cerca de 53 pessoas penitenciadas abjuraram e algumas delas foram condenadas a cárcere perpétuo. Nesta carta, descreve esse momento ao rei com as seguintes palavras:

(...) de nenhuma cousa estou tã espantado como dar noso senhor tanta paciencia em fraqueza humana, que visem os filhos levar seus pais a queimar, e as mulheres seus maridos, e huns irmãos aos outros, e que nã ouvesse pesoa que falase, nem chorase, nem fizesse nenhum outro movimento senã despidirem-se huns dos outros cõ suas benções, como que se partisem pera tornar ao outro dia¹⁰.

A ascensão no aparelho do Estado não parou. A 29 de Janeiro de 1549 foi nomeado desembargador da Casa do Cível. Nesse mesmo ano, D. João III escolheu-o para bispo de Silves, no reino do Algarve, depois da elevação de D. Manuel de Sousa ao arcebispado de Braga. No dia 14 de Janeiro de 1554 celebrou sínodo diocesano e nele

publicou as *Constituições do Bispado do Algarve*. Como bispo de Silves participou no Concílio de Trento, sob o pontificado de Júlio III, e aí "(...) foy admirada a sua grande litteratura (...)"¹¹. A 17 de Setembro de 1557 foi nomeado regedor das justiças e foi constituído, mais uma vez pelo cardeal D. Henrique como coadjutor, provisor, vigário-geral e visitador do arcebispado de Évora. Foi chamado mais uma vez, a 11 de Junho de 1561, para o Conselho Geral do Santo Ofício.

Finalmente, em 1564, o cardeal D. Henrique resignou a Igreja de Évora neste homem, que lhe merecia a maior confiança, sendo promovido a arcebispo eborense pela *Bula Exposit Nobis*, de 21 de Junho de 1564¹². No ano seguinte, reuniu sínodo e nele publicou as *Constituições do Arcebispado de Évora*.

Após um percurso caracterizado pela ocupação das mais altas esferas do poder político e do poder eclesiástico, intimamente ligado à cidade de Évora, D. João de Melo morreu a 6 de Agosto de 1574 e foi sepultado na Sé dessa

¹⁰ AZEVEDO, João Lúcio — *História dos Cristãos-Novos Portugueses*, 3ª ed. Lisboa: Clássica Editora, 1989, p. 452.

¹¹ MACHADO, Diogo Barbosa — *Bibliotheca Lusitana. Historica, Critica e Cronologica*, Tomo II. Lisboa: Off. de Ignacio Rodrigues, 1747, p. 698.

¹² Bula *Exposit Nobis* de 21/6/1564. In MONIZ, Jaime Constantino de Freitas (coord.) — *Corpo diplomático português contendo os actos e relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potências do mundo desde o Séc. XVI até aos nossos dias*, Tomo X. Lisboa: Academia Real das Ciências, s.d., p. 164-169, apud ALMEIDA, Fortunato de — *História da Igreja em Portugal*, Vol. II. Porto: Livraria Civilização, 1968, p. 622.

FIG. 6 ►
MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado Deuora novamente feitas por mandado do illustrissimo e reuerendissimo señor dom loam de Mello, arcebispo do dito arcebispado etc.* Euora: em casa de Andre de Burgos, 1565. Este exemplar pertence à BNP



cidade. No Museu de Arte Sacra da Sé de Évora preservam-se a cruz peitoral e o anel usados por D. João de Melo e Castro, que evidenciam bem a sua posição de destaque. Estes objectos foram encontrados no seu túmulo.

Além da figura de João de Melo e do papel-chave que ocupou no primeiro momento do estabelecimento da Inquisição em Portugal, interessa referenciar a sua obra

*Constituições do Arcebispado de Évora*¹³ FIG. 6, editada no sínodo diocesano celebrado nessa cidade a 11 de Fevereiro de 1565. O humanista eborense André de Resende, então com 72 anos, fez uma notável oração latina na sua abertura, tomando por tema o versículo V do Salmo 49, sobre a utilidade dos concílios para a conservação da defesa da fé, eliminação das heresias e abusos.

A obra em análise é um conjunto de leis, preceitos e disposições de âmbito diocesano e sinodal, isto porque, se destinam ao governo da diocese de Évora. Estas surgem após o Concílio de Trento e recebem a sua directa influência ideológica. Desde a década de trinta que se assistia a uma reforma da Igreja, daí que estas tenham tido como base de inspiração as *Constituições do Cardeal Infante D. Affonso*, sendo de qualquer forma de natureza diferente¹⁴. Com efeito, estas inscrevem-se num contexto mais alargado, isto porque, após o cardeal D. Henrique ter assumido o governo da metrópole lisbonense (1564), logo no ano seguinte mandou codificar com o título de *Extravagantes*, diversas disposições do Concílio de Trento para serem

¹³ MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado Deuora novamente feitas por mandado do illustrissimo e reuerendissimo señor dom loam de Mello, arcebispo do dito arcebispado etc.* Euora: em casa de Andre de Burgos, 1565 (doravante MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado Deuora*).

¹⁴ A questão da autoria desta obra foi abordada no artigo já citado da autora: «Subsídios para o estudo da vida e obra do arcebispo de Évora D. João de Melo», pp. 187-189.

observadas no seu arcebispado e em 1566 reuniu um concílio provincial, com a assistência dos bispos da Guarda, Lamego, Leiria, Portalegre, Funchal e São Tomé¹⁵; em que se adoptaram muitas disposições do concílio tridentino.

Publicadas dois anos após o termo do Concílio de Trento, as *Constituições do Arcebispado de Évora* (1565) transmitem a visão de um clérigo — que é simultaneamente um homem do poder secular e do poder eclesiástico (um dos dirigentes máximos do tribunal do Santo Ofício) — e são indispensáveis para o conhecimento da vida religiosa e da sociedade do tempo a que dizem respeito.

A obra em análise assume uma dimensão essencialmente prática, carácter que se confirma pela definição de penas para o não cumprimento das leis, e regulamenta de uma forma muito minuciosa e demarcada a vida quotidiana dos clérigos e do povo. Os mecanismos de controle estabelecidos são rígidos e o escalonamento de penas previstas é evidente, mas nem sempre seria aplicado, especialmente quando se tratava dos elementos do clero, e muitos seriam os desvios às regras estabelecidas.

Deste texto isolam-se as referências ao quotidiano das mulheres em Évora, na segunda metade do século XVI, procurando estabelecer-se o seu cruzamento com outras obras e documentos coevos¹⁶. Afinal, qual era o estatuto da mulher nesse período da história portuguesa? A mulher encontrava-se numa situação de sujeição absoluta em relação ao homem. Mas, há provas de desvios em relação

a esta realidade e alguns destes casos são testemunhados precisamente na cidade de Évora. Múltiplas são as passagens das *Constituições* que confirmam a sujeição da mulher. O nascimento era logo marcado por esta subordinação. Se uma criança tivesse de ser baptizada à nascença, porque corria perigo, tal responsabilidade recaía primeiro nos clérigos e só depois nos leigos, mas entre estes, primeiro no homem e só depois na mulher¹⁷.

As penas eram diferentes consoante os sexos. Os homens solteiros ou casados que tivessem mancebas, depois de admoestados três vezes eram excomungados, enquanto as mulheres em situação idêntica sofriam o degredo¹⁸. Antónia Nunes, natural da cidade de Évora e presa pela Inquisição desta cidade, a 1 de Outubro de 1575, sob a acusação

¹⁵ Assistiram os bispos da Guarda (D. João de Portugal, natural de Évora foi confirmado bispo da Guarda a 23 de Março de 1556); Lamego (D. Manuel de Noronha foi confirmado bispo em 22 de Abril de 1551 e faleceu a 23 de Setembro de 1569); Leiria (D. Fr. Gaspar do Casal era bispo do Funchal e foi confirmado bispo de Leiria em 1557, vindo em 1579 a ser transferido para o bispado de Coimbra); Portalegre (D. André de Noronha foi confirmado bispo de Portalegre em Março de 1560 e tomou posse a 17 de Julho de 1560, vindo a governar a diocese até 1581. Faleceu em 1586); Funchal (D. Fr. Jorge de Lemos foi confirmado a 9 de Março de 1556 e foi para a Madeira em 1558. Regressou ao Reino em 1563 e renunciou à diocese em 1569) e S. Tomé (D. Frei Gaspar Cão foi nomeado a 6 de Julho de 1554 e faleceu em 16 de Fevereiro de 1572).

¹⁶ GOMES, Cristina Costa — «Mulher e festa na sociedade portuguesa pós-tridentina aos olhos de um humanista e de um eclesiástico». In *Brotéria*, Abril, 4, Vol. 156, 2003, p. 381-402.

¹⁷ MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado de Évora*, fl. 2.

¹⁸ Idem, *ibidem*, fl. 71.

de bigamia, foi sentenciada ao degredo por cinco anos fora do arcebispado de Évora por ter casado uma segunda vez em Portalegre, com Estêvão Estaço, quando o seu primeiro marido, Baltasar Dias, ainda era vivo¹⁹.

O sexo feminino era visto simultaneamente como objecto de sedução/desejo e como símbolo do pecado, à semelhança de Eva, que seduziu Adão com a maçã do Conhecimento e o condenou à expulsão do Éden. O perigo da sua atracção em relação aos clérigos leva a que as *Constituições do Arcebispado de Évora* proibam a confissão das mulheres em lugares isolados (sacristia, coro, ermida), ou de noite, excepto quando se encontrassem doentes²⁰.

Apesar de a mulher carregar sozinha o espectro do pecado e a culpa do êxodo do Paraíso, muitos seriam os religiosos que, movidos pelos seus sentimentos e paixões, próprios da natureza humana, viviam de forma encoberta fora dos parâmetros da Igreja Católica. A provar esta afirmação estão as inúmeras alusões à existência de filhos de sacerdotes e aos problemas suscitados pela possibilidade de serem reconhecidos pela sociedade, ou quando recebiam o baptismo, ou quando ajudavam à missa o pai ou o avô. As *Constituições* proibem, como tal, o baptismo dos filhos dos eclesiásticos na igreja na qual o pai fosse beneficiado, capelão, ou cura, para evitar o escândalo²¹. Mais conclusivas ainda são as proibições expressas nas *Constituições* dos religiosos terem em sua casa «(...) ou fora della manceba, ou outras mulheres das quaes se possa ter alguma suspeita

(...)»²² e de deixarem bens «(...) a molheres com que foram infamados ou tenham por mancebas (...)»²³.

A Inquisição de Évora continua a testemunhar esta situação ao longo do tempo. Bastará atentar ao caso de Joana do Espírito Santo do Mosteiro do Salvador de Évora, com 42 anos. Em 1623, segundo o seu testemunho, confessou-se com o franciscano frei Pero de Santo André e este disse-lhe então palavras desonestas, lascivas e provocativas, chamando-lhe de «(...) mana, menina, seu amor e seu coração». Confessou que o religioso, na sequência dessas palavras, beijou o ralo do confessionário dizendo-lhe que a preferia beijar a ela e que «(...) tomara a tê-la nos braços e estar com ela na cama.»²⁴.

Outras práticas associadas a mulheres eram fortemente condenadas, como a feitiçaria, a magia e a alcovitaria. D. João de Melo adverte que «(...) nenhuma pessoa de qualquer qualidade que seja, homem ou mulher use de feitiçaria (...) nem invoquem spiritos diabolicos: nem se façam encantadores, ou adeuinhadores, ou agoureiros (...)».²⁵

¹⁹ ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Évora, Proc. 427.

²⁰ MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado Deuora*, fl. 10 v.

²¹ Idem, *ibidem*, fl.3.

²² Idem, *ibidem*, fl. 28 v.

²³ Idem, *ibidem*, fl. 30.

²⁴ ANTT, Inquisição de Évora, Cadernos do Promotor, 146/3/3, fl. 279. Apud COELHO, António Borges — *Inquisição de Évora 1533-1608*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002, p. 320-321.

²⁵ MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado Deuora*, fl. 72 v.

A pena para estes era a excomunhão e a vexação pública: «(...) e seja preso encorçado e posto aa porta da ygreja onde for freigues, em tal dia e lugar que todos ho vejam (...)»²⁶. Mas, algumas destas situações eram reservadas ao tribunal da Inquisição. Foram muitas as mulheres acusadas pelo Santo Ofício de práticas de feitiçaria e bruxaria. Muitos também seriam os que concorriam a elas, homens e outras mulheres, uma vez que as *Constituições* são claras quando referem que «(...) nam menos pecam aquelles que vam aos sobreditos feitiçeiros, benzedeiros e adeuinhadores (...)»²⁷.

A 26 de Janeiro de 1552 foi presa Inês de Arruda pela Inquisição de Évora, acusada de bruxaria. Esta nativa africana era escrava dos herdeiros da Arruda. O processo durou até 28 de Junho do mesmo ano. Foi condenada a 100 açoites nas costas nuas e a um ano de cárcere. Não saiu em auto de fé²⁸.

E qual era a posição da Igreja em relação à prática de alcovitaria? A nossa memória recua no tempo ao encontro do retrato cheio de cor e de movimento da Alcoviteira de Gil Vicente, certamente o de tantas alcoviteiras deste período. Quem eram afinal os seus clientes? O que escondiam? As *Constituições do Arcebispado de Évora* condenam veementemente esta actividade com a «(...) penitencia publica que parecer aos julgadores pello tal pecado (...)»²⁹. Além disso, excluem as mulheres públicas do sacramento da comunhão, sem lhes abrir qualquer hipótese de redenção,

em igualdade de circunstâncias com os onzeneiros e os barregueiros.

Uma função específica surge intimamente relacionada ao sexo feminino: a de parteira. O facto não será de estranhar uma vez que é a mulher que tem a experiência da maternidade. O papel da parteira é realçado na obra do arcebispo D. João de Melo, dado que tinha preferência a ocupar o lugar de madrinha das crianças que ajudasse a nascer³⁰.

O milagre da vida era, muitas vezes, no período que estamos a estudar, assombrado com cenários de dor e de perda, devido à falta de condições de higiene e de cuidados médicos que arrastavam à agonia e à morte as próprias parturientes e resultavam numa elevada mortalidade infantil. As *Constituições do Arcebispado de Évora* testemunham indirectamente esta situação ao estabelecerem que os pais, ou pessoas que tivessem a seu cargo crianças, deviam baptizá-las até oito dias após o seu nascimento. A intenção era evitar que o recém-nascido morresse sem ser baptizado. O sofrimento que as mulheres suportariam corajosamente nos partos pode ser avaliado pela descrição

²⁶ Idem, *ibidem*, fl. 72 v.

²⁷ Idem, *ibidem*, fl. 72 v.

²⁸ ANTT, Inquisição de Évora, Proc. 216.

²⁹ MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado Deuora*, fl. 71 v.

³⁰ Idem, *ibidem*, fl. 1 v.

do baptismo, efectuado em caso de perigo de vida «(...) quando a criatura nam pode sahir do ventre da may, se nam a cabeça, ou algum outro membro (...)»³¹.

As mães que resistiam a colocar um novo ser no mundo tinham a responsabilidade de o educar nos princípios religiosos, a maior parte das vezes sozinhas devido à expansão marítima portuguesa.

As *Constituições do Arcebispado de Évora* estipulam que, para além do baptismo, as crianças deviam receber o sacramento do crisma aos cinco anos e que, a partir dos sete anos, deviam ser obrigados a confessar os seus pecados uma vez por ano. O cumprimento da confissão aos sete anos pode surpreender, mas este sacramento era fulcral numa sociedade dominada pelos «tentáculos» da Inquisição, que «espreitava» nas denúncias e nas confissões, os novos alvos da sua perseguição.

Uma das formas de obrigar o povo a cumprir este sacramento era a disposição que proibia os médicos, sob pena de excomunhão, de visitar ou tratar os doentes que não se confessassem. Acresce mencionar que os curas não podiam enterrar em sagrado, nem orar, nem receber ofertas ou esmolas por os que não recebessem o sacramento da confissão. O confessor era obrigado, como ministro de Deus, a guardar sigilo absoluto da confissão³². Todavia, sabemos que o segredo seria muito relativo porque quando o penitente não tivesse por onde ser absolvido, em caso de heresia, o cura devia remeter o caso para o provisor em

carta fechada e selada. Por sua vez, o provisor encaminhava-o para o arcebispo. D. João de Melo é claro a afirmar «(...) o caso da Heresia reservamos especialmente a nos: e delle nam poderá absolver nosso prouisor conforme ao sagrado Concílio tridentino (...)»³³.

O sacramento da comunhão era também celebrado uma vez por ano, a partir dos catorze anos se fosse rapaz e aos doze anos se fosse rapariga.

O matrimónio era um dos momentos mais importantes na vida da maioria das mulheres, numa época em que eram educadas quase exclusivamente em função deste. O casamento era considerado um sacramento instituído por Deus e por isso único e indissolúvel. As *Constituições do Arcebispado de Évora* vedavam esta cerimónia às pessoas ligadas por graus de consanguinidade, proibiam que os celebrantes antes da bênção sacerdotal habitassem sob o mesmo tecto e estabeleciam uma pena para aqueles que contraíssem um segundo casamento «(...) por esse mesmo feito encorram em pena de dois mil reis cada hum (...)»³⁴, mesmo que um dos cônjuges estivesse ausente, ou desaparecido. Numa época de marinheiros e aventureiros não admira que este problema social se colocasse.

³¹ Idem, *ibidem*, fl. 2.

³² Idem, *ibidem*, fl. 9 v.

³³ Idem, *ibidem*, fl. 8 v.

³⁴ Idem, *ibidem*, fl. 20 v.

Para acautelar as uniões clandestinas, o cura devia previamente anunciar publicamente a celebração do matrimónio, três vezes na missa, para verificar se existia algum impedimento. No caso de os noivos serem estrangeiros, devia informar-se se existia algum obstáculo à união e se estes já trouxessem mulheres consigo tinham de apresentar as respectivas certidões de casamento, senão não os podia consentir na sua freguesia mais de dois dias.

O dia a dia da mulher do povo era preenchido pelo árduo trabalho desenvolvido quer em casa, quer nos campos, para satisfazer outra das suas obrigações religiosas que era o pagamento dos dízimos e primícias à Igreja. Toda a pessoa, independentemente do seu grau ou condição, era obrigada a pagar o dízimo à igreja catedral sob pena de excomunhão³⁵. Este imposto recaía sobre toda a produção agrícola (cereais, vinho, azeite), bem como sobre o linho, o mel, o gado e mesmo sobre os bens prediais³⁶. Diferente seria com certeza o quotidiano da minoria de mulheres que pertenciam à nobreza, marcado pela ostentação exibida nas festas palacianas, e das pertencentes às ordens religiosas. As *Constituições* não fornecem dados concretos sobre as suas vidas que nos permitam reconstituir as suas práticas, ou actividades a que se dedicavam.

No texto do arcebispo de Évora é possível, de forma indirecta, inspirarmo-nos para pintarmos uma aguarela do mundo popular. O calendário religioso das suas festas aparece discriminado, no título IX, com a indicação

pormenorizada dos vários dias de guarda e de jejum, repartidos pelos diferentes meses do ano. Dado o carácter sagrado destes dias e dos domingos porque eram marcados por missas obrigatórias³⁷, a Igreja proibia que neles se exercessem actividades comerciais como a venda do pão, do vinho e da carne. Não seria esta a forma encontrada para travar a folia tão característica destes momentos em que o vinho derramava a euforia e fazia esquecer os obstáculos do quotidiano? A fuga a esta disposição é aliás confirmada pela pena definida para o meirinho que fizesse algum acordo com os comerciantes, que era o pagamento do que levasse, a prisão por trinta dias no aljube e, caso repetisse a transgressão, era a privação do seu ofício.

Bastantes seriam as mulheres que colaboravam na preparação destas festividades e que nelas cantavam, dançavam, comiam, bebiam, roubavam beijos e sorrisos e «afogavam» as suas mágoas.

A religiosidade feminina manifestava-se ainda nos dias das procissões³⁸ e atingia o seu ponto máximo no fim do ciclo da vida, em que a mulher se defrontava com a morte. A obra do arcebispo de Évora ordena os eclesiásticos a aconselharem aos «(...) testadores que nã mandem gastar

³⁵ Idem, *ibidem*, fl. 58 v.

³⁶ Idem, *ibidem*, fl. 61 v.

³⁷ Idem, *ibidem*, fl. 23.

³⁸ Estas são definidas no título XXVI das *Constituições do Arcebispado de Évora*.

de suas fazendas em comer nem beber (...) se não em obras pias (...)»³⁹. Os enterramentos eram momentos solenes em que os familiares choravam os seus entes queridos.

Se são incontáveis as mulheres deste período que nada tiveram para deixar de bens materiais, algumas puderam dispor dos seus bens para fins espirituais e para reclamar alguma «voz», contrariando dessa forma a absoluta sujeição ao sexo masculino. Tal é o caso de Joana da Gama, natural de Viana do Alentejo e de origem nobre (ainda familiar de Vasco da Gama). A biografia desta mulher, filha de Manuel Casco e Filipa da Gama, segundo a maior parte dos autores, ainda se encontra por esclarecer em muitos aspectos⁴⁰. Nasceu cerca de 1520 e morreu a 21 de Setembro de 1586. Morou em Évora na Rua de São Pedro, cidade onde se encontra sepultada, por sua própria vontade, na Igreja da Misericórdia de Évora. Esteve casada poucos anos (uns autores referem um ano e meio e outros três anos e meio), mas não identifica (provavelmente de forma propositada) o nome do marido no testamento. Ficando viúva decidiu, com o património considerável herdado (que podemos avaliar pelo seu testamento conservado no Arquivo Distrital de Évora e publicado por Anne-Marie Quint, constituído por várias propriedades em Évora e no seu termo), fundar o Recolhimento da 3.^a Ordem de São Francisco do Salvador do Mundo, em Évora, para onde se retirou com algumas companheiras⁴¹ FIG. 7. À morte deixou como testamenteira a sua sobrinha Isabel da Gama e instituiu três

mercearias na Santa Casa da Misericórdia de Évora com os seus bens, com indicação de serem privilegiadas as mulheres da sua família (as duas sobrinhas, Isabel e Mícia ou Mécia da Gama, e Maria Coutinho). De forma a avaliar a duração do apoio instituído por esta herança a mulheres desamparadas, refira-se que a última merceeira a beneficiar da herança desta mulher foi Maria das Dores Ferro de Carvalho, a 5 de Junho de 1908.

Segundo Vanda Anastácio, a nova instituição criada, destinada a recolher mulheres sem apoio familiar, permitiu a esta mulher ganhar prestígio social⁴². Como Joana

³⁹ MELO, D. João de — *Constituições do arcebispado Deuora*, fl. 67.

⁴⁰ Sobre a vida e a obra de Joana da Gama vejam-se os trabalhos de: QUINT, Anne-Marie — «Joana da Gama: une femme écrivain dans le Portugal du XVI^e siècle». In QUINT, Anne-Marie (dir.) — *Modèles et innovations: Études de littérature portugaise*, Cahier N.º 2. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 37-59; GAMA, Joana da — *Ditos da Freira*. Apresentação, notas e fixação de texto de Anne-Marie Quint. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, 2010; ANASTÁCIO, Vanda — «Entre las rejas y sin professar (Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual)». In *Cultura escrita de los conventos femeninos em la España Moderna*. Madrid-Frankfurt: Editorial Vervuert, p. 89-98; e ÁLVA-REZ-CIFUENTES, Pedro (ed.) — *Ditos diversos de Joana da Gama*. Edición crítica y traducción. Lausana: Peter Lang, 2024.

⁴¹ Arquivo Distrital de Évora, Santa Casa da Misericórdia de Évora, *Livro das Merciarías de Joana da Gama*, 1597. O texto foi publicado por QUINT, Anne-Marie — «Joana da Gama: une femme écrivain dans le Portugal du XVI^e siècle». In QUINT, Anne-Marie (dir.) — *Modèles et innovations: Études de littérature portugaise*, Cahier N.º 2. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 55-59.

⁴² ANASTÁCIO, Vanda — «Entre las rejas y sin professar (Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual)». In *Cultura escrita de los conventos femeninos em la España Moderna*. Madrid-Frankfurt: Editorial Vervuert, p. 90.

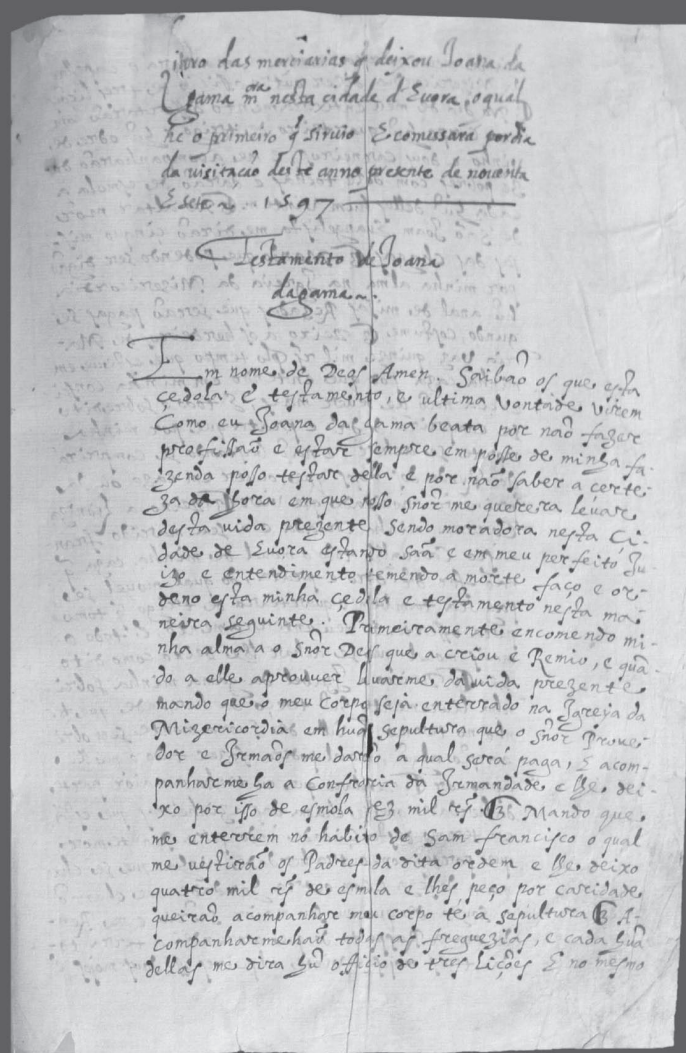


FIG. 7 ► Testamento de Joana da Gama. Arquivo Distrital de Évora, Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Évora, Livro das Mercenarias de Joana da Gama.

da Gama refere no seu testamento, não fez profissão e viveu como beata em castidade e obediência. Em estado de viuvez ou virgindade, maior era a exigência de sobriedade e vergonha requerida à mulher. No estado de viuvez se encontrava a própria Rainha D. Catarina, desde 1557, a quem o humanista Diogo de Sá dedica o *Tratado dos Estados Eclesiásticos e Seculares*⁴³. Embora considerasse que o casamento para as virgens e para as viúvas não era pecado, achava preferíveis tais estados «(...) por a continência ser mais honesta e de muito maior merecimento.»⁴⁴. Foi essa a opção de Joana da Gama, provavelmente inspirada por essa tratadística, então em voga.

Mas, a sua escolha de vida em recolhimento poderá também ser entendida como a solução encontrada para viver sem tutela masculina e com possibilidade de intervenção no campo cultural, como sustentou Vanda Anastácio.

Joana da Gama é considerada como a primeira mulher a publicar uma obra original em português e a primeira a publicar um livro impresso com caracteres móveis. A sua capacidade de decisão e determinação, em pleno século XVI,

⁴³ O estudo e publicação desta obra de Diogo de Sá pode ser encontrada em GOMES, Cristina Costa — *Diogo de Sá e o Tratado de Estados Eclesiásticos e Seculares (1557): Elementos para uma edição crítica*, 2 vols.. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000. Veja-se, ainda, GOMES, Cristina Costa — *Diogo de Sá no Renascimento Português. Estudo*, Vol. I. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

⁴⁴ SÁ, Diogo de — *Tratado dos Estados Eclesiásticos e Seculares*, 1557. BNP, Secção de Reservados, CoD. 2725, fl.95.

configuram-na como um caso raro na literatura portuguesa. É identificada como a autora da obra *Ditos da Freyra*, publicada em Évora, em 1555, na casa de André de Burgos **FIG. 8**. Apesar desta obra ter sido editada no anonimato, a sua autoria foi confirmada pelos autores que realizaram a sua edição crítica, a saber: Anne-Marie Quint (2010) e, muito recentemente, Pedro Álvarez-Cifuentes (2024). Joana da Gama integra, ainda, a plataforma das Escritoras em português concebida por Vanda Anastácio⁴⁵.

É impossível abordar a dimensão desta obra no âmbito deste estudo. Abarca diversos tópicos, quer da vida religiosa (Deus, fé, graça, paz) quer da vida quotidiana (amor, amizade, costumes, gostos, inveja, música, entre outros). O objectivo da autora é claramente granjear o maior número possível de leitores. Apesar de poder ser questionada a formação de Joana da Gama (é a própria que diz ter fraca memória e «ignorância sobeja»⁴⁶), terá tido a formação básica de aprender a ler e a escrever, sem nunca ter frequentado os círculos letrados. No que concerne ao alcan-

ce da sua obra, Anne-Marie Quint provou que Joana da Gama terá inspirado o pensamento do escritor Frei Heitor Pinto, uma das autoridades em literatura de espiritualidade, o que confirma com a seguinte passagem quando estabelece uma leitura paralela dos *Ditos da Freyra* e da *Imagem da Vida Cristã*:

«(...) trato com pessoas a que acho mais folhas que um bolo, e mais águas que chamalote (...)» (Joana da Gama, *Ditos da Freyra*, 1555).

«[Os amigos fingidos] se os quereis experimentar, achai-los de dentro mais refohados que um bolo, e com mais águas que chamalote (...)» (Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*, 1563)⁴⁷.

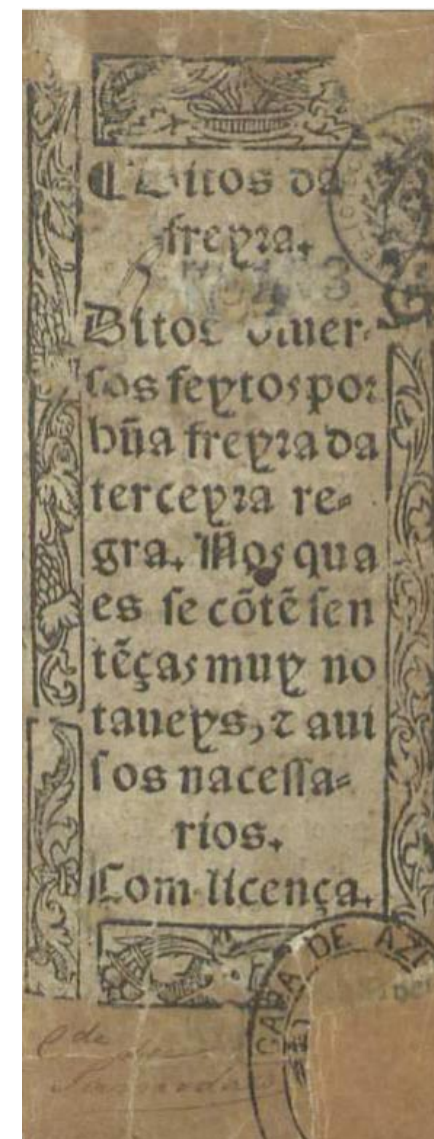


FIG. 8 ▶ GAMA, Joana da — *Ditos da Freyra*. Évora, André de Burgos, 1555.

⁴⁵ https://escritoras-em-portugues.com/pt_pt/ (Data do último acesso: 19/04/2026).

⁴⁶ GAMA, Joana da — *Ditos da Freyra*. Apresentação, notas e fixação de texto de Anne-Marie Quint. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, 2010, p. 40.

⁴⁷ QUINT, Anne-Marie — «Joana da Gama: une femme écrivain dans le Portugal du XVI^e siècle». In QUINT, Anne-Marie (dir.) — *Modèles et innovations: Études de littérature portugaise*, Cahier N.º 2. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 37-38.

A sujeição da mulher, a que procurava escapar, não deixa de ser registada pela sua pena:

Sojeições estão guardadas pera as molheres antes que as elas saibam sentir, e depois sofrem com os trabalhos, com porem os olhos nas obrigações com que naceram, e não acoimam a crueza que com elas usou o mundo, que é de muitos anos feito; não o podem emendar⁴⁸.

E seria essa mesma crueza que Joana da Gama sentiria ao enfrentar a oposição do cardeal D. Henrique, que culminaria no encerramento do Recolhimento do Salvador do Mundo, devido às obras de fundação do Colégio do Espírito Santo e Universidade, em Évora (em 1558 ou 1567, segundo os autores, parecendo-nos mais plausível a primeira data). O cardeal D. Henrique considerava que o edifício do Salvador estorvava afrontosamente a vista do palácio universitário e que estava a ocupar grande parte do terreno que serviria para o adro do novo templo. Mas, outras razões poderão justificar o desaparecimento do Recolhimento do Salvador do Mundo e a atitude do cardeal D. Henrique. Em 1678, Nicolau Coelho Landim, na *Memo-ria da origem que teve o convento do Salvador nesta cidade de Évora*, obra conservada na Biblioteca Pública de Évora, justificava desta forma a posição do cardeal D. Henrique:

(...) por lhe constar que ellas não erão verdadeiras religiosas, e por serem nullas, e sem nenhum vigor as profições feitas, e não tinham nenhuma obrigação ao estado religioso, e a clausura; lhes tomou as ditas cazas,

mandando-as, que cada huma das ditas conventuais se recolhessem a suas cazas (...).⁴⁹.

Na verdade, esta referência parece sustentar que a opção de vida de Joana da Gama e das suas companheiras, à margem da regra religiosa e do mundo do saber (Corte e Universidade), não era bem entendida na sociedade da época, em que a Inquisição espreitava as consciências; e que, embora Joana da Gama se tivesse resguardado com o anonimato a sua obra, a sua voz não terá passado despercebida e terá levantado suspeitas nos círculos da época.

O que dizer das mulheres que nada tinham para fazer valer a sua voz? A Inquisição de Évora conserva, no seu acervo, documentação sobre outra beata **FIG. 9**, Maria Vaz, de 20 anos de idade, natural de Mourão, e moradora em Évora, na Rua dos Infantes, no sótão das casas de Jacome Reimão⁵⁰. Sabemos que aí morava com duas irmãs, no ano de 1597, sendo todas consideradas «(...) uirtuosas mas gente baixa E de baixa estopa.»⁵¹.

⁴⁸ GAMA, Joana da — *Ditos da Freira*. Apresentação, notas e fixação de texto de Anne-Marie Quint. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, 2010, p. 51.

⁴⁹ Biblioteca Pública de Évora, CóD. CVI/1-23, 1678. Apud ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro (ed.) — *Ditos diversos de Joana da Gama. Edición crítica y traducción*. Lausana: Peter Lang, 2024, p. 27.

⁵⁰ ANTT, Inquisição de Évora, Processo 8527.

⁵¹ Idem, *ibidem*, fl. 11.

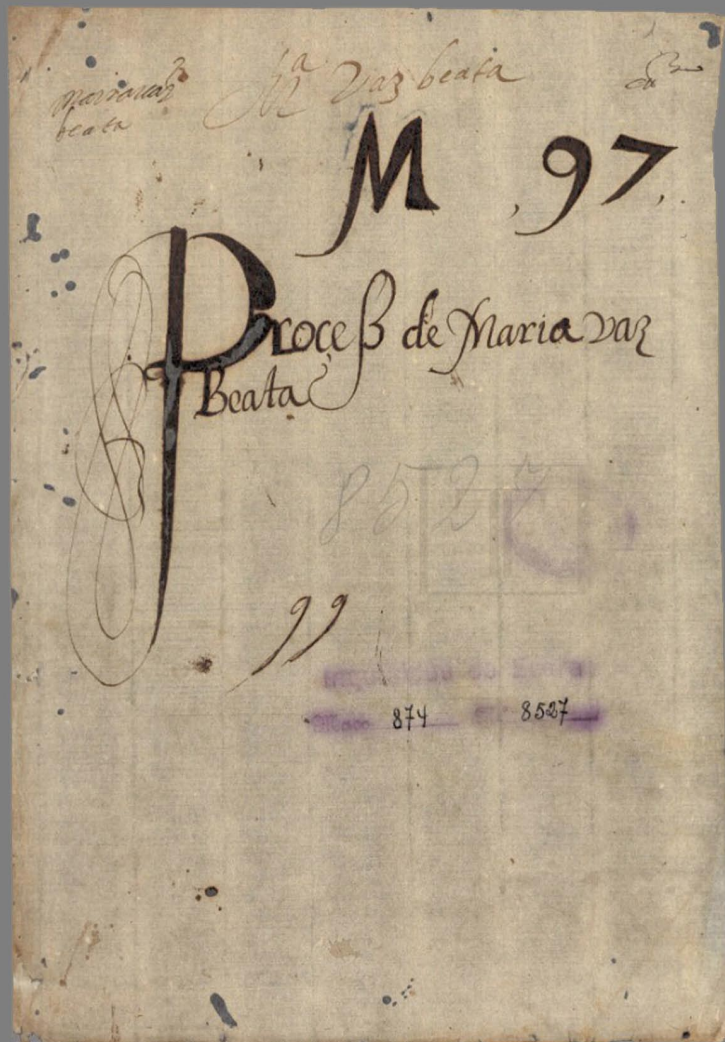


FIG. 9 ► ANTT, Inquisição de Évora, Processo 8527.

É, pois, interessante cruzar a leitura dos casos destas duas beatas de Évora, de condição económica e social bem distinta. Em comum, têm a vontade de se fazerem ouvir numa época em que o silêncio era recomendado à mulher.

E o que conta a história desta última mulher? No dia 1 de Agosto de 1597 quando o cabido acabou de fazer uma procissão na Sé, antes da missa, levantou-se, em frente à Capela do Santíssimo Sacramento, e pediu audiência em voz alta, num espaço em que lhe era exigido o recato. Disse: «Em nome do Padre, Filho e Spiritu Sancto, Deus me manda que diga que de hoje a três meses os prelados e eclesiásticos hão-de morrer com ferro, fogo e sangue (...)»⁵². A morte anunciada de forma profética tinha profundas analogias com os procedimentos do tribunal do Santo Ofício, como se a justiça divina estivesse a retribuir os males infligidos pelos prelados e eclesiásticos. Estas declarações geraram grande escândalo e foi enviada, de imediato, informação sobre o caso ao Inquisidor Geral (D. António de Noronha, Bispo de Elvas).

Por carta de 5 de Agosto (provavelmente remetida numa bolsa como as posteriores que fazem parte do acervo do MNFMC) **FIG. 10** este indicava como deveriam proceder neste caso «por ser notavel», segundo as suas próprias palavras. Devia ser feita uma informação com a avaliação do juízo

⁵² Idem, *ibidem*, fl. 24.

desta mulher, já que «o feito argue falta delle», os teólogos qualificadores da Inquisição deviam pronunciar-se se o caso pertencia ao Santo Ofício e o processo deveria ser enviado ao Conselho Geral⁵³. As testemunhas do processo são todos homens e religiosos na sua grande maioria: o mestre escola da Sé, um bacharel da Sé, dois sacerdotes, o cônego e o sub-tesoureiro da Sé. Através dos seus testemunhos coincidentes, é possível constatar que estava acompanhada das suas irmãs, que aliás certificam que Maria Vaz não era doida. Um dos testemunhos deixa pistas sobre a sua actividade profética anterior, já que se alude a que Maria Vaz teria partilhado profecias com o seu confessor, o padre Luís Pires, e com o conde D. Nuno Álvares, mas sem detalhes.

Há pormenores muito curiosos. Maria Vaz foi imediatamente presa, tendo sido entregue a um criado do arcebispo de Évora, D. Teotónio de Bragança (1578-1602), com a intenção provavelmente de ser imediatamente silenciada. Foi sendo interrogada por mandado do arcebispo. Se o parecer de todos os teólogos da Inquisição de Évora foi de que estavam perante matéria do Santo Ofício, dado configurar uma situação de fingimento da mulher de ser profeta e de ter revelações divinas, o Conselho Geral do Santo Ofício faz um despacho contrário, a 18 de Fevereiro de 1599. Considera que as palavras de Maria Vaz não eram matéria do Santo Ofício, mas a indicação é a de que todo o seu processo deveria ficar em segredo. Havia a suspeita



FIG. 10 ► Bolsas dos meirinhos do Santo Ofício, séc. XVIII. Cabedal, 31 x 23 cm; 32 x 22 cm. Ns.º inv. ME 3217 e ME 3218.

©Foto: MNFMC/MMP, E.P.E.

de ter sido apoiada pelo seu confessor. Mas, a verdade é que nada se sabe do seu destino.

Concluindo, estes foram os quadros de Évora do séc. XVI e primeiras décadas do séc. XVII abordados neste estudo. Esta cidade, com a presença da corte ou paço real, foi um dos principais centros do renascimento português, por onde

⁵³ Idem, *ibidem*, fl. 2.

passaram ou viveram poetas, escritores e artistas como Garcia de Resende (1470-1536), Nicolau de Chanterene (1470-1551), Bernardim Ribeiro (1482-1552), Gregório Lopes (1490-1550), Nicolau Clenardo (1495-1542), André de Resende (1498-1573), Frei Carlos (1517-1540), António Ribeiro Chiado (1520-1591), Duarte Nunes de Leão (1530-1608), Públia Hortênsia de Castro (1548-1595) e Francisco de Portugal (1550-1582), entre tantos outros.

Este polo do humanismo português e da cultura, para o que contribuiu o estabelecimento da sua Universidade, foi simultaneamente um dos locais de actuação da Inquisição

portuguesa, instituição que funcionou entre 1536 e 1821, tendo sido a sede de um dos seus quatro tribunais distritais. A bula que introduziu o Santo Ofício em Portugal foi precisamente publicada, em 1536, em Évora, onde, por essa altura, se encontrava a corte. A Inquisição, caracterizada pela defesa da ortodoxia, teve uma longa duração no tempo e um grande alcance no espaço. Foi uma instituição complexa, com ligações ao mundo religioso e secular, e que contou com a adesão de, praticamente, todos os grupos sociais. ■



V Centenário do Nascimento de Luís Vaz de Camões

15h30
12
Abril | 2025
Sábado

Desenhar Camões: uma Conferência Ilustrada

Sandra Leandro & **Ana Dias**
Directora do MNFMC – fala Ilustradora – ilustra ao vivo

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo
Largo Conde de Vila Flor
7000-804 Évora



Rafael Bordalo Pinheiro – Gravado do Centenário, In O António Maria, 1880.

Desenhar Camões: uma conferência ilustrada

Sandra Leandro: *estudou, falou e escreveu*

Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

Ana Dias: *ilustrou*

Ilustradora

Rafael Bordalo Pinheiro, desenhou e inspirou.

Festejámos no dia 12 de Abril de 2025 no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo¹ o V Centenário do Nascimento de Luís de Camões com uma conferência ilustrada ao vivo. Não é inédito nem para nós (Sandra Leandro e Ana Dias) que a realizámos, nem para quem estuda a História e a Disciplina do Desenho, mas nos dias de hoje não é frequente. Além do enquadramento histórico, o ponto de vista escolhido foram os desenhos que Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) riscou em 1880 e a sua vida e obra.

- ¹ Celebrámos e festejamos no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo o V Centenário do Nascimento de Luís de Camões com duas iniciativas: uma excelente conferência de Raquel Henriques da Silva intitulada *Camões na pintura portuguesa do século XIX: retratos e auto-representações* em 6 de Julho de 2024 e a conferência ilustrada em que nos centramos neste artigo. Isto até agora...



FIG. 1 ► **Desenho I**, 2025. Caneta s/ papel, 42 x 29,7 cm.
Col. particular. ©Foto: MNFMC/MMP, E.P.E.

Convidei para ilustrar esta conferência Ana Dias que tem um raro e notável talento para o desenho e neste caso para o desenho rápido, acumulando o facto, não despidendo, de ser uma admiradora e conhecedora de Bordalo.

Há um ponto prévio que devemos considerar para melhor contemplar este “desenho”. Comparativamente com o Centenário que o país celebrou entre 2024-2026, tendo em conta as hipóteses quanto às datas de nascimento do grande Vate, a efeméride que vamos analisar reporta-se ao Tricentenário da morte, ao seu *dies natalis*, como no caso dos Santos e não ao nascimento o que tem um significado mais profundo. Adentremos então no tempo, em torno de 1880², para melhor compreender esta iniciativa, refletindo igualmente, com sentido crítico, sobre o momento que vivemos.

Os anos 80 do século XIX foram decisivos na reelaaboração e consolidação da História e dos mitos do país, desenvolvendo-se e revolvendo-se o sentido de procura de uma identidade nacional. Assim, as festas originadas pelas comemorações dos centenários foram ocasiões propícias para que se reanimasse o “orgulho nacional” e para que se relesem factos e individualidades. Auguste Comte elaborou em 1848 «um “sistema geral de comemorações

² JOÃO, Maria Isabel — «A festa cívica: o tricentenário de Camões nos Açores: (10 de Junho de 1880)». In *Revista de História Económica e Social*. [Em linha]. N.º 20, (1987) 87-111.

públicas” para instaurar o culto da “humanidade”³ e os organizadores ou intelectuais portugueses positivistas ou para-positivistas nele decerto foram beber, como se torna simples constatar no livro de Teófilo Braga *Os centenários como síntese afectiva nas sociedades modernas*, de 1884⁴. Como Fernando Catroga observou «A estratégia ideológica que os positivistas portugueses [...] imprimiram às comemorações camonianas foi inspirada não só no tom erudito das comemorações petrarquianas [1874], mas também nas festividades promovidas pelos radicais franceses em honra de Voltaire e Rousseau»⁵.

Voltando a um enquadramento geral para que este tipo de eventos se realizassem, foi necessário o estabelecimento de um programa artístico mais, ou menos, elaborado consoante o interesse que a figura despertava na sociedade. A esse facto não era alheio o efeito político que a personalidade comemorada poderia suscitar, procurando os diferentes grupos ideológicos colher, assim, alguns dividendos. Deste entendimento derivaram os diversos empenhos nas comemorações dos centenários festejados ao longo da década, sendo distintas as visibilidades das figuras celebradas. Certa era a necessidade de se apelar para as memórias exemplares do passado. Assim, não foi por acaso que ocorreram as trasladações para Santa Maria de Belém/ Jerónimos de Camões e Vasco da Gama em 1880 e de Alexandre

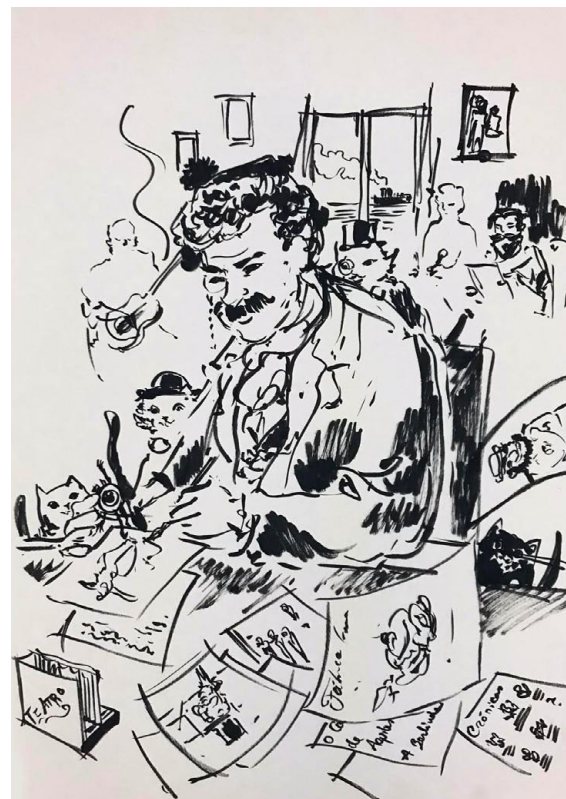


FIG. 2 e 3 ► Desenho II e III, 2025. Caneta s/ papel, 42 x 29,7 cm. Enquanto Sandra Leandro enquadrava a vida e obra de Rafael Bordalo Pinheiro, Ana Dias desenhava a partir dessas palavras, entrelaçando Luís Vaz de Camões e Rafael. Col. particular. ©Fotos: MNFMC/MMP, E.P.E.

3 RAMOS, Rui Ramos — «A Nação dos Homens de Letras» in MATTOSO, José (dir.) — *História de Portugal*, VI vol. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p.63.

4 LEANDRO, Sandra — *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999. Vol I, 557p.; vol. II 251p. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, *passim*.

5 CATROGA, Fernando — *Nação, Mito e Rito: Religião Civil e Comemoracionismo*. Fortaleza: NUDOC/Museu do Ceará, 2005, p. 185.

Herculano em 1888. Como referiu Eduardo Lourenço a situação de descontentamento com o presente fazia sonhar para aquém e para além do imediato⁶.

Foi Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)⁷ intelectual do Porto com formação germanófila que apresentou na Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1879, a proposta para a comemoração do Tricentenário da morte de Camões⁸. Contudo, apenas em Abril de 1880 foi criada uma comissão para organizar esta festa cívica. Atendendo à pouca operatividade sobre este tema do governo do Partido Progressista que tinha tomado posse não há muito e que via com desconfiança tais festejos a comissão foi composta fundamentalmente por jornalistas, escritores e artistas.

Envolvendo esta festa todo o País, integrou em diversas latitudes várias personalidades, mas a comissão central, responsável pelos acontecimentos na capital e que Rafael Bordalo Pinheiro muitas vezes desenhou era constituída por: Teófilo Braga (1843-1924), Ramalho Ortigão (1836-1915), Eduardo Coelho (1835-1889), Luciano Cordeiro (1844-1900), Rodrigues da Costa, Pinheiro Chagas (1842-1895), Jaime Batalha Reis (1847-1935), Sebastião de Magalhães Lima (1850-1928), Rodrigo Pequito (1866-1923), isto em nome das Letras e quanto às Artes: Silva Porto (1850-1893), José Luís Monteiro (1848-1942), Simões d'Almeida (tio) (1844-1926), Pereira Júnior (1841-1921), Luís Tomazini (1823-1902), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)⁹.

É interessante considerar a disposição na página destas figuras n' *O Occidente* e porque o espaço de folha é curto refiro apenas que, contrariamente ao que muitas vezes se pensa (e se dá a ideia que é assim...), as Artes não estão lá só para enfeitar...

Camões foi, de facto um "Herói elástico" como tantas vezes referia o Professor Fernando Rosas nas suas aulas cinematográficas. Seria difícil encontrar na história nacional uma figura que satisfizesse tão plenamente as múltiplas sensibilidades políticas que existiam ou despontavam. Deste modo não causa estranheza que «toda a nação» se avaliasse e reequacionasse em torno do grande épico. Volvidos dois anos, Ramalho Ortigão comentaria n' *As Farpas*: «A celebração solenne do centenario de um tal artista podia ser para a sociedade portugueza o que a leitura dos *Luíadas* foi

6 «Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado» in LOURENÇO, Eduardo — *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Círculo de Leitores, [1988], p.20.

7 LEANDRO, Sandra — Joaquim de Vasconcelos (1849-1936): historiador, crítico de arte e museólogo. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008. Vol I, 459p.; vol. II 1342p. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, *passim*.

8 LEANDRO, Sandra — «"Fantaisies lusitaniennes": histoires d'un musée et de l'homme qui s'opposa aux ultra-lusos». In *Perspective : actualité en histoire de l'art*. Paris: INHA — Institut national d'histoire de l'art, (Set. 2021) 193-204.

9 «Festas do Centenário de Camões: A comissão executiva da imprensa e os artistas que delinearam os carros trimphaes da procissão cívica». In *O Occidente*. N.º 63. Lisboa: Lalléant Freres Typ., (1 Ago. 1880) 128.

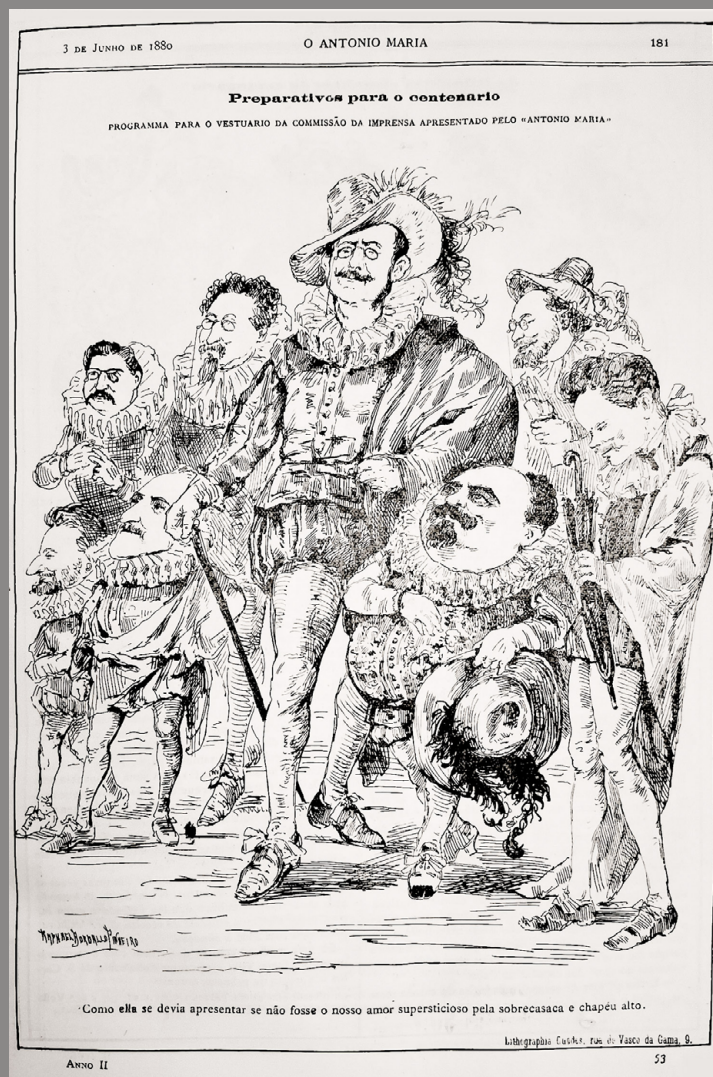


FIG. 4 ▶ Rafael Bordalo Pinheiro — «Preparativos para o centenário». In *O Antonio Maria*. Lisboa: Lithographia Guedes, (3 Jun. 1880) 181. Alguns membros da comissão da imprensa fantasiados (descritos na conferência ilustrada) destacando-se com outra escala e ao centro Ramalho Ortigão.

para os grandes cidadãos nas crises de decadência nacional, — um estímulo supremo de energia e de revivescência patriótica»¹⁰, contudo, observava como a monarquia não soube aproveitar a ocasião, ou seja, reforçou, sem querer, tudo o que lhe era contrário... Deu força à ideia da República e vários desenhos de Rafael mostram isso mesmo. O que aqui publicamos é apenas uma selecção, contudo, Bordalo também desenharia o próprio Camões a reconduzir o Soberano...

Como sintetizou Nuno Rosmaninho: «O Tricentenário de Camões, em 1880, constituiu a primeira grande manifestação do culto da arte em Portugal, transformando o poeta num símbolo da regeneração nacional e na prova da vitalidade de um povo que, através do génio, afirmava a sua autonomia mental»¹¹.

Toda esta agitação não passou despercebida a Rafael Bordalo Pinheiro que lhe dedicou páginas divertidíssimas n' *O Antonio Maria*, primeira série, já observando criticamente, já registando de forma mais descritiva como se pode ver em algumas figuras que aqui se publicam.

Escrevendo de Coimbra, Manuel da Silva Gaio (1860-1934) atribuíu às comemorações do centenário camoniano

¹⁰ ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*. N.º1. Lisboa: Typographia Universal, (Jun.-Jul. 1882) 38.

¹¹ ROSMANINHO, Nuno — *A deriva nacional da arte. Portugal séculos. Séculos XIX-XXI*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2018, p.20.

o valor de «Ressureição Nacional»:

Depois de um longo somno de indifferença [sic], este povo accorda enthusiasmado a festejar esse grande nome. Esperemos muito d'esse enthusiasmo: e assim como a morte de Luiz de Camões marca o principio da nossa profunda queda no mar da decadencia, esperemos que esta commemoração inicie uma epocha de salutaes enthusiasmos por tudo quanto é digno e grande e bello e vivificador. Que o Centenario de Camões seja a resurreição de Portugal¹².

Em meados da década José Augusto Vieira (1856-1890), ao escrever sobre a exposição do Grupo do Leão, deu-se conta que o entusiasmo e a esperança de renascimento nacional que o tricentenário camoniano gerou, rapidamente tinha declinado:

Par e passo, essa revivescencia nacional, que parecia dever operar-se por ocasião do tricentenario, veio amortecer na lei das rolhas, nas vergonhas do bando precatório, na dissolução do galão branco, no medo imbecil do cholera, nas reformas politicas, na bysantina questão de Braga e Guimarães, de que se occupou calorosamente o parlamento nacional, á falta de melhor orientação!»¹³

Na rubrica do *Commercio de Portugal* «Exposições Modernas Reivindicações Históricas — Exposição retrospectiva da arte ornamental em Lisboa» o centenário camoniano era

ainda lembrado como «prova de vitalidade», vincando com pujança o carisma do passado: «É este o seculo das grandes reivindicações historicas». Também os portugueses tinham «alguma cousa a reivindicar no passado, tinhamos de constituir tambem, nas modestissimas proporções da historia de um povo pequeno, o nossa [sic] patrimonio de povo moderno» e surgia premente a integração das «memorias illustres que assignala[vam] [...] o esforçado labor da sua raça, a lenta mas constante, evolução do seu espirito»¹⁴.

Para o autor deste artigo, uma nova era começava para a nacionalidade portuguesa. Tal facto constatava-se através da «d direcção scientifica, que nos ultimos tempos tomou o nosso espirito e pela poderosa affirmacção do centenario de Camões, que vibrou intensamente a alma portugueza e evidenciou perante o mundo, que não podiamos succumbir na lucta vigorosa pela civilisação e pela liberdade». Camões representava «a alma viril da nação nas suas grandiosas expressões de heroismo e de talento»¹⁵.

Grande mentor das comemorações, Ramalho Ortigão explicou o pensamento que lhe estava subjacente. Segundo Ramalho, dada a calamidade em que se encontrava a

¹² GAIO, Silva — *Diario da Manhã*. N.º1472. Lisboa: s.n. (18 Jun. 1880) [2].

¹³ VIEIRA, J. Augusto — *Revista de Estudos Livres*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, (1885-1886) 331-332.

¹⁴ *Commercio de Portugal*. N. 902. (28 Fev. 1882) [1].

¹⁵ Idem, *ibidem*.

CASOS DA SEMANA

Preparativos para o centenário



Theophilo Braga por um lado e Ramalho Ortigão por outro, verem-se na cabeça de Zé Povinho, até lhe fazem entrar a ideia do centenário.



Dois conselheiros discutem a proposta, da seguinte forma:
— Sabe o que lhe digo: é que tenho sessenta annos e nunca me lembro de ter havido centenário de Camões!
— E você vai ver que ficamos com centenário todos os annos, como o 24 de julho... e dizem que o país está pobre!



Elle é collarinho Camões.



Elle é chapen de chuva Camões.



No fim das contas é tal a confusão a respeito dos proprios ossos de Camões, que os restos da que as ossadas de Camões vão d'esta vez repousar se sepultam, sem nunca terem possuido sepulchro alguma.



Estado em que uma pessoa fica depois de vestida de Camões.



Estado em que os officiaes voliam fôrças, e de como a presença d'elles cortejo deve ser proveitosa para salvar o entusiasmo pelas nossas parias.



Ha quem proponha que vá no cortejo um preto a servir de Jão. Valor arbitrado ao preto 42,000 reis.



A phantasia dos industriaes desenvolve-se:



Elle é chapen Camões.



Elle é cache-nez Camões.



Elle é charuto Camões.



Elle é o bello olho Camões!



Elle é galochas de Borracha Camões.



No fim das contas, enquanto o proprio Mascara offerece liberalmente á commissão por um olho em Camões no dia dos festejos,



O governo fecha a burra, fecha o olho, e por enquanto a respeito de dinheiro:

NICLES!

FIG. 5

FIG. 5 ► Rafael Bordalo Pinheiro — «Casos da semana. Preparativos para o centenário». In O Antonio Maria. Lisboa: Lithographia Guedes, (13 Maio 1880) 160-161. Teófilo Braga e Ramalho Ortigão a inculcarem a ideia da importância da Comemoração do Tricentenário de Camões na cabeça de Zé Povinho e muitas outras cenas e personalidades que foram descritas na conferência ilustrada.

sociedade portuguesa, alguns “beneméritos” decidiram promover o Centenário de Camões como «prova do espelho posto á boca do moribundo para o fim de verificar se elle ainda respira ou não»¹⁶, acrescentando significativamente:

O individuo que propoz, redigiu, explicou e defendeu perante a assembleia dos escriptores de Lisboa o programma do cortejo civico do jubileu camoneano, tal como elle se realisou depois de oficialmente amputado, no dia 10 de junho de 1880, foi precisamente o mesmo bohemio que escreve estas linhas. [...] Foi essa a primeira vez — será provavelmente a ultima — que a redacção d’estes pequenos livros exorbitou da esphera especulativa da critica para a esphera da acção, levando directamente á rua uma ideia¹⁷.

Em carta a Jaime Batalha Reis, Ramalho mostrava-se indignado com os ataques de que a Comissão, a que ambos faziam parte, foi alvo por parte dos jornais *Progresso* e *Diario Popular*, dando conta ao amigo que estava a escrever um artigo que seria publicado no *Diario de Noticias* defendendo a Comissão e animando Reis a fazer o mesmo: «porq. / por mais que puxemos as orelhas / a estes bandalhos nunca lh’as puremos / tão grandes como elles as devem ter»¹⁸.

No texto «O Centenario e a Exposição de Bellas-Artes» Ramalho Ortigão explicou que a Câmara dos Pares tinha

votado no dia 15 de Junho de 1880, «por unanimidade e sem discussão, a lei que auctori[zava] o governo a contribuir pecuniariamente para as festas do Centenario de Camões, sem limite de quantia n’este orçamento suplementar do Estado»¹⁹. Radiante acrescentava: «O Centenario de Camões é a tregua de todas as pequenas ambições, de todas as mesquinhas rivalidades, de todas as baixas intrigas. Finalmente, eis-nos todos de accordo em volta do palladio da dignidade publica. Creio que já poderemos dizer: — aqui está uma nação». Lamentavelmente o optimismo de Ramalho Ortigão estava longe de corresponder ao que efectivamente se estava a passar mas, no entanto, Camões congregava...

Num artigo da revista *A Arte*, Rangel de Lima (1839-1909) afirmava como se tentou saldar uma dívida embaraçosa e que para tal «Um monumento era pouco» referindo-se à escultura de Vítor Bastos (1830-1894) que pontuava a Praça Luís de Camões, em Lisboa. Observava, com tristeza, como nunca se tinha empreendido «uma homenagem ruidosa em que tomasse parte o paiz inteiro»²⁰ celebrando o poeta.

¹⁶ ORTIGÃO, Ramalho — *As Farpas*. N.º1. Lisboa: Typographia Universal, (Jun.-Jul. 1882) 32.

¹⁷ Idem, *ibidem*, 32-33.

¹⁸ Mss. Espólio de Jaime Batalha Reis, caixa 43, maço 43, pasta 5. [Disponível nos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal].

¹⁹ *Diario da Manhã*. N.º1470, (16 Jun. 1880), [1].

²⁰ LIMA, Rangel de — *A Arte*, (Jun. 1880) 98.

Preparativos para o centenário.



Os priores esconjuram os promotores da festa bradando que no cortejo vão muitas philarmônicas e yponca religio, sendo possível que o prestito entre no largo das Deas Igrejas, sem Camões entrar no reino dos céus.

A fabrica da Pampulha põe o Camões em bolachas e pastilhas, tornando os Lusos aptos para as famílias os saborearem ao chá.



—Então você deu-me um lenho n'um olho?
—É barba á Camões. Custa quairo violenta.
(O cão já marcha pela porta fora a ver os falejos).

O Valentim convida os nãzires portugueses a fungarem uma Ode symphonica á passagem do cortejo.



O corpo tauromachico no cortejo.

Em vista da resolução dos toureiros, um touro resolve fugir do Campo de San'Anna e investe com o prestito



A industria continua a inventar pratos e muitas outras coisas, provando ter o que faltara ao grande apico—olho!



RESOLUÇÃO DE UM CHEFE DE FAMILIA EM VISTA DA CA-RESTIA D'as JANELLAS.



—Então vestiste a camisa com a freids para cma?
—O que queres? no Rocio já não havia mais colarinhos á Camões, não tive outro remedio.

O sr. Miguel Ozorio, para tornar mais effectivo o seu direito á fonte das Lágrimas, veste-se de cão de quinta e ladra durante o centenário á commissão da Academia.



—Nós d'aqui vemos muito bem e é mais barato. 24 horas não costumam nada a passar.

—Não sei o que lhe fez mal; se o Camões d'eros, se o Jan de chocola-to que comou esta tarde!

FIG. 6 ► Rafael Bordalo Pinheiro — «Preparativos para o centenário». In O Antonio Maria. Lisboa: Lithographia Guedes, (3 Jun. 1880) 184-185. Destaco aqui a cena do barbeiro, com o respectivo olhinho com pernas que se escapa todo lampeiro para ver passar o cortejo e os diversos produtos (e serviços) que inspirou, “em português actual” dir-se-ia o merchandising diverso — pratos, colarinhos, bolachas, sapatos, sabonetes, entre outros.



FIG.7 ► Ana Dias – *Desenho IV*, 2025. Caneta s/ papel, 42 x 29,7 cm. Ana Dias glosando o merchandising diverso que as festas do Tricentenário de Camões produziram. Col. particular. ©Foto: MNFMC/MMP, E.P.E.

Assim, tinha esperança que as iniciativas empreendidas pela imprensa periódica de Lisboa eliminassem tal escolho, notando-se, com clareza, a preocupação de divulgar a obra camoneana pelos grupos sociais mais desfavorecidos.

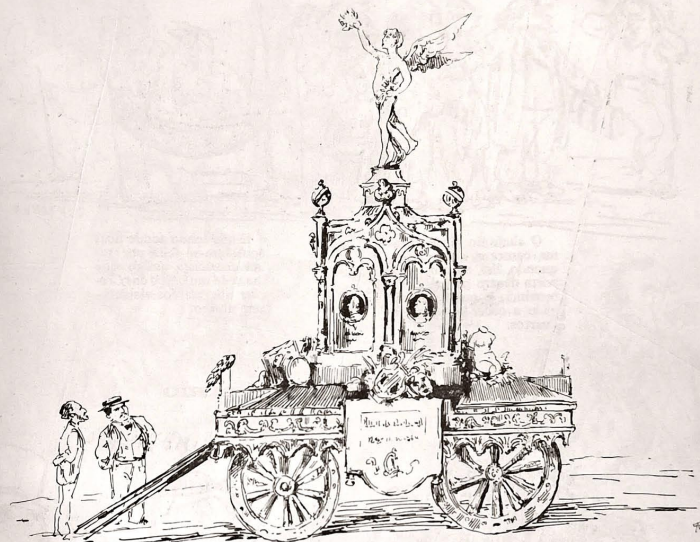
Antes de proceder à descrição, do cortejo lisboeta, estabeleceu uma espécie de paralelo com os festejos que decorreram em Anvers, em Agosto de 1877, por ocasião do centenário do nascimento de Rubens. É proveitoso cruzar a descrição escrita de Rangel de Lima, com a descrição gráfica, desta vez menos caricatural, que Rafael Bordalo Pinheiro desenhou justamente para *O Antonio Maria* de 10 de Junho de 1880, dando-nos ambas acesso a um padrão de gosto dominante na época: o ecletismo.

Convém atender na iconografia da arte efémera dos carros alegóricos e seu significado, se bem que qual tivemos a fortuna pessoal de ver a figura que rematava o carro alegórico da Arte, ainda coberto de pó no antigo atelier de Veloso Salgado e agora já cuidado no MNAC.

O carro da *Imprensa*, decorado no estylo do século XV, levará, além de um prelo antigo, uma estatua de Guttenberg, copia reduzida da de David de Angers. O das *Colónias*, o da *Agricultura* e o do *Commercio e Industria* terão allegorias e serão compostos dos attributos concernentes aos assuntos a que pretendem alludir. No da *Arte*, o genio que a representa eleva-se elegantemente sobre um pedestal ao centro de um edificio manuelino, ornado com quatro espheras armilares e uns medalhões

Carros triumphaes na festa civica d'hoje 10 de junho

CARRO DA ARTE.—Desenho do escultor Simões d'Almeida



Assim a Academia fosse tão elegante e deslizesse com a facilidade com que desliza este carro que já não tropeçava com tanta frequência.

Jonh Bull, o sr. Braacamp e as festas do centenário



— V. Ex.^a atenda que dar á Inglaterra Lourenço Marques, segundo a opinião da maioria, é o mesmo que tirar-nos um olho...
— É exactamente o que eu quero. Fica uma nacionalidade á Camões.

representando Gil Vicente, Butaca, Sequeira, Joaquim Machado de Castro, etc. Na frente vêem-se as armas reaes portuguezas, emblemas ornativos e a cifra L.C. Nos quatro angulos erguem-se grupos figurando assumptos poeticos e artisticos. Haverá tambem um carro militar e outro sobre o qual irá um galeão do seculo XVI.

Atente-se nos autores dos carros triunfais coordenados por José Luís Monteiro, como informava Ramalho Ortigão no artigo do *Diario da Manhã*. O carro militar foi desenhado por Tomasini/Tomazini «o marinheiro artista»; o da imprensa por José Luís Monteiro; o da arte por Simões de Almeida (tio); o das colónias por Columbano; o do comércio e indústria por Pereira Júnior; o da guerra por Silva Porto, «o nosso moderno paizagista» e o da agricultura por Jaime Batalha Reis.

Ainda no âmbito destas comemorações Rangel de Lima noticiava que a Câmara Municipal de Lisboa tinha estabelecido um prémio de 500 000 reis, sendo concedido de cinco em cinco anos, ao artista que criasse a pintura os

FIG. 8 ▶ Rafael Bordalo Pinheiro — «Carros triumphaes na festa civica d'hoje 10 de junho». In *O Antonio Maria*. Lisboa: Lithographia Guedes, (10 Jun. 1880) 195. O carro da Arte no topo da página e na parte inferior uma cena muito significativa com a Rainha Vitória, John Bull, Zé Povinho e Anselmo José Braamcamp, o líder do Governo e do Partido Progressista de então, entre outros. Rafael estava sempre, de um outro modo, a incentivar Zé Povinho a abrir os olhos...

CHRONICA DO CENTENARIO



FIG. 9 ► Rafael Bordalo Pinheiro — «Chronica do centenário». In *O Antonio Maria*, Lisboa: Lithographia Guedes, (17 Jun. 1880) 200-201. Camões a agradecer a Rosa Araújo (Presidente da Câmara de Lisboa), aos pescadores da Póvoa, ao Zé Povinho entre outros e a praticar acções “politicamente incorrectas”... Desenhos impressos inapagáveis.

a escultura considerada pela Academia de Belas-Artes de Lisboa como a mais significativa²¹.

Noutros eventos que decorriam não faltava a evocação do épico como no caso da XII exposição da Sociedade Promotora: Wenceslau Cifka (1811-1884) vendia, por cinco libras, o retrato em majólica do poeta²². Também os diplomas de participação na exposição, desenhados por Bordalo Pinheiro com motivos de «architectura manuelina», entre outros²³, recorreram a uma iconografia alusiva, já para não falar em termos gerais do vestuário e calçado “à Camões” que Rafael tão exuberantemente caricaturou veja-se, de novo a **FIG. 5**.

Em retrospectiva, em 1884, Gervásio Lobato (1850-1895) responsabilizou veementemente aqueles festejos pela promoção da iniciativa privada²⁴, desencadeado uma torrente de outros eventos que agitavam várias vertentes do panorama nacional: #

«a consciencia d’essa enorme força, tem dado d’então para cá os seus proveitosos resultados, tem produzido essas exposições particulares que de dia para dia crescem e progridem, essas brilhantes manifestações da vida artistica, industrial, agricola, d’um povo que ha annos ainda dava a todas as nações civilisadas o direito de o julgar em quasi morto».

Prosseguia enunciando algumas exposições que tinha despoletado: sendo o mais recente a exposição distrital

de Coimbra; no ano anterior tinha sido Aveiro; e «No Porto, uma forte e bem dirigida associação em que se aggruparam todas as boas vontades, e todas as illustrações, a Sociedade de instrucção, tem realisado sucessivamente, em curto espaço de tempo, uma serie de exposições notaveis e de incontestada e incontestavel utilidade publica».

Termino também eu reafirmando a necessidade de Exposições, de verdadeiras Exposições e não de «paineleidas» e do desenho, da verdade do desenho... Ao fechar este ensaio tenho a alegria de anunciar que o retrato do Cardeal D. Henrique, em depósito de longa duração na Universidade de Évora, estará presente na Exposição do V Centenário do nascimento de Camões, na Biblioteca Nacional de Portugal, entre Maio e Setembro de 2026.

Quanto ao desenho, o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo adquiriu um com esta conferência ilustrada para as suas colecções. É de Ana Dias e é a **FIG. 10**. ■

²¹ E observava: «A escolha do templo dos Jeronymos para guardar os ossos d’estes dous grandes vultos foi tambem uma homenagem prestada á historia e á arte» in *A Arte*, p. 99. Para além do conhecido desastre, e talvez mesmo contando com ele, os Jerónimos permaneciam como um forte significado para a imagem identitária portuguesa.

²² *Diario de Noticias*, (9 Maio 1880) 1.

²³ Cf. *Diario de Noticias*. N.º 5426, (13 Mar. 1881) 1.

²⁴ Cf. LOBATO, Gervásio — «Chronica occidental». In *O Occidente*. N.º 182, (11 Jan. 1884) 10.



FIG. 10 ► Ana Dias — *Desenho síntese: Desenhar Camões: uma conferência ilustrada, 2025*. Caneta s/ papel, 29,7 x 42 cm.
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. ©Foto: MNFMC/MMP, E.P.E.

CENÁRIO:



Criança visitante no Carnaval do Museu em 2025. Resultado de parceria feliz entre o MNFMC e o CENDREV, que gentilmente emprestou os fatos.

Boletim ilustrado